l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 3 F. / NOVEMBRE 1966 **132**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 22** - Etranger : **F 26**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 30** - Etranger : **F 35**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 3**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 5**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

22e Année — N° 132 1er NOVEMBRE 1966

Sommaire

Pages

Pour les Jeunes...
Musiques du Monde !

Emissions bimensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne de France-Culture.

Jeudi 3 novembre (de 10 h à 10 h 30) :

ALBINONI : Adagio pour cordes et orgue.

BEETHOVEN : Egmont.

Jeudi 17 novembre :

VIVALDI : Les Saisons (Automne).

HAYDN : Symphonie « La Chasse » (Finale).

—*—

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves), éditées par « MUSIQUE ET CULTURES ».

Pour tous renseignements écrire à : MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges - STRASBOURG.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros 1965 » dans la section PEDAGOGIE).

Une très fâcheuse interversion de chiffres en page 2 de couverture de notre numéro 131 du 1er octobre dernier a faussé nos tarifs d'abonnements.

Il a été indiqué :

1° Abonnement simple étranger .... F 30
au lieu de .... F 26

2° Abonnement couplé France .... F 26
au lieu de .... F 30

Les tarifs exacts, d'ailleurs, figuraient en page 26 du même numéro 131, tarifs en vigueur depuis deux années.

En nous excusant vivement auprès de nos abonnés, nous prions vivement ceux qui se sont fiés aux tarifs erronés de la page 2, de bien vouloir nous couvrir de la différence entre le prix effectivement, F 26 - et le prix exact, F 30.

PIERRE BOULEZ : LE MARTEAU SANS MAITRE

par O. CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV

Alban Berg, dans le « kammer konzert » pour piano, violon et treize instruments, utilise le « Spiegelbild » dans l'adagio qui adopte la forme ternaire du lied A1 - B - A2 - A2 - B' - A1 où B' est une image réfléchie de B. Un autre exemple de spiegelbild (image de miroir) est remarquable dans les variations pour piano de Webern op. 27 (ex. 2). C'est à l'aide d'un chapeau que Schoenberg expliquait la récurrence, déroulement de la série, en commençant par la dernière note pour revenir à la première.

Dans l'Offrande musicale, J.-S. Bach avait utilisé des procédés comparables. Un canon à deux voix où la partie imitative se fait en rétrogradant (ex. 4). C'est le canon crabe ou cancrizans.

Dans « l'art de la Fugue », le contrapunctus III consiste en une fugue à quatre voix sur le sujet renversé et avec un contre-sujet. En remontant dans les siècles, on peut citer l'exemple présenté par J. Chailley dans son traité d'analyse musicale. Ainsi de Guillaume de Machaut, le rondeau : « Ma fin est mon commencement. La Reihetechnick (technique de la série) sera utilisée par Schoenberg après 1920. Grâce à cette technique, le thème, si l'on peut désigner cette suite de sons par ce terme, peut être réparti en accords (ex. 2), cas assez fréquent dans la musique classique. C'est ce que P. Boulez appelle verticaliser (ex. 5 et 5 bis). Dans la cantate de Webern, le soprano solo présente l'antécédent et l'orchestre verticalise.

2 Variations pour piano Webern op 27 (1936)

3 L'art de la Fugue - J.S. Bach

4 L'offrande musicale - J.S. Bach

L'exemple 6 du même extrait montre deux entrées canoniques. Les trois groupes identiques mais transposés introduisent ces entrées.

Dans les œuvres de Webern, on assiste à une sorte de discontinuité du discours, due aux changements de registres, aux ruptures des membres de phrases, causées par les silences. Les sons peuvent être groupés par deux ou trois, utilisant à chaque fois un instrument nouveau. A ce sujet, on se souvient de l'instrumentation que Webern a faite du ricercar à 6 voix, fugue à six sur le thème royal de l'Offrande musicale. En 1935, ce « retour à Bach » lui fit utiliser 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 3 cuivres et les timbales. J.-S. Bach proposait une

5 soprano solo (horizontal)
5 bis orchestre (vertical)

6 op. 31-II Cantate de Webern
6 bis

succession d'intervalles émise par une voix, à l'imitation aux autres voix. Dans les « Variations op. 27 » Webern utilise un canon à deux voix par mouvement contraire. Dans la symphonie op. 21, c'est un double canon par mouvement contraire à plusieurs voix. Dans la coda, le thème est harmonisé par lui-même, la série de douze sons étant construite de telle manière que son mouvement récurrent est rétrograde. Dans les « Variations op. 30 pour orchestre », le thème est basé sur une série de trois fois quatre notes, une partie seule de celle-ci étant rétrograde d'elle-même (ex. 7).

La structure.

Au moyen de ces procédés de contrepoint, on peut établir l'organisation d'une structure, basée sur une série. Il ne saurait

7 op-30 Variations pour orchestre - Webern
♪ = 160 cb. ♪ = 112 ♪ = 160
I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII
hautbois tuba con sordino.

8 Xylo. mesure 74 - PIECE IX - Marteau sans Maître
Assez vif (♩ = ca 66 ↓ 80 ↑ 120)
V.br. mp p (pour 4)

mes 22 PIECE III
9 pp (♪= 104) p mf de 3 pour 6 ♪ = 70
(pa) nier
(♪ = 104) pour 4 dim.

être question d'établir une même structure comme dénominateur commun à plusieurs œuvres; seul le thème classique peut l'être. Dans l'opus 23 n° 5 de Schoenberg, on notera que la pièce est construite sur le principe du déroulement continuel de la série alors que chez Berg, ce traitement n'est pas strictement établi.

Une structure, concernée par les variations de la série est un objet sonore; c'est une disposition ordonnée d'éléments, à caractère « global ou local » où la métrique classique ne saurait être assimilée à ces ordonnances de durée, liées à des ordonnances de hauteurs, de timbres et d'intensités, auxquelles s'ajoutent différentes autres notions telles la dynamique du son et sa dimension directionnelle liée à l'espace. La dynamique est la mesure en décibels de la différence entre les niveaux d'intensité sonore des nuances extrêmes rencontrées au cours d'un morceau de musique.

Le système des voix n'est pas délaissé dans l'œuvre de Webern où les accidents sont multipliés, où les changements de registre entraînent le croisement des voix, où les figures sont réduites à un nombre de sons restreints, où certains sons prédominent.

« A partir des manipulations de structures, on débouche sur la forme » (P. Boulez).

L'œuvre étudiée.

Partition : « Le Marteau sans Maître » U.E. 12.450 L.W., universal edition.

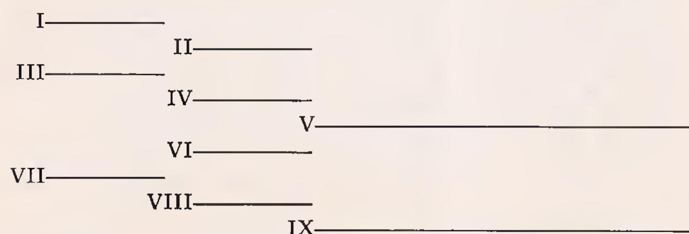
Cette œuvre est un cycle de mélodies, écrit entre 1953 et 1955 à l'époque de la fondation du Domaine Musical. Le sérialisme était alors appliqué moins strictement « au profit d'une recherche de lois concernant les phénomènes sonores et leur hiérarchie ».

Il s'agit ici d'un ensemble de trois cycles. La pièce intitulée « Bel édifice et les pressentiments » sert d'aboutissement aux structures d'un bâtiment que forment plusieurs ailes d'importance variable : « L'Artisanat furieux », « Bourreaux de solitude » et leurs commentaires.

L'Artisanat furieux

Bourreaux de solitude

Bel édifice et les pressentiments



Il s'agit donc de trois cycles qui s'interrompent mutuellement.

La voix.

Elle est incluse dans le groupe instrumental ou soliste. C'est un registre d'alto : deux octaves, du fa2 au fa4. Elle peut avoir des accents dramatiques ou se contenter de décorations, d'ornements et de vocalises. Certaines pièces excluent totalement le chant. Les intervalles sont étendus. Parfois l'abondance des « giboulées vocaliques » selon l'heureuse expression d'A. Machabey, pourrait faire penser à du « bel canto » bien que cet art soit d'origine germanique. Les dernières études de Boulez sur la musique sont dédiées au Dr W. Steinecke et la couverture de l'ouvrage est dessinée d'après Paul Klee. Le « Marteau sans maître » est dédié à Hans Rosbaud, mort à Baden-Baden en janvier 1963. Ces cycles faisant partie d'un nouveau sérialisme exclut pratiquement le sprechstimme et le sprechgesang où l'on quitte la hauteur de la note par une chute ou une montée.

Dans la pièce IX on note : « quasi parlando, quasi crié, passage en voix de tête, détimbrer, exagérer les différentes dynamiques ». Une multitude de phénomènes vocaux, assez éloignés du sprechgesang (chant parlé) et du sprechstimme (voix parlée), sont utilisés.

Selon l'auteur, c'est la lecture des poèmes mis en musique, qui crée dans cette œuvre, une sorte de théâtre, représentation d'un monde intérieur, exprimé à l'aide de moyens originaux où « le chant a un pouvoir décoratif et la parole, une efficacité dramatique ».

Lorsque nous avons fait écouter l'œuvre à des élèves des classes terminales du lycée, l'un d'eux nous a dit que cette musique ne correspondait pas à un besoin impérieux de s'exprimer mais n'était qu'une habile utilisation de moyens sonores. Il faut remarquer qu'à l'audition directe ou à la représentation chorégraphique de l'œuvre, celle-ci paraîtra moins cérébrale. Dans ces poèmes chantés où tout semble ramassé, concentré on assiste à de longs épanchements qui contrastent avec la concentration voulue.

Dans « l'Artisanat furieux » le poème est au premier plan; la voix d'alto remplace l'alto, le style est orné. Les phonèmes sont curieusement traités. La syllabe IER ne nécessite pas moins de 48 hauteurs différentes réparties sur une échelle chromatique de deux octaves. Les articles sont tenus avec insistance quand les substantifs sont parfois réduits à deux notes (ex. 9).

Dans une conférence prononcée à Bâle, Boulez a présenté le « Pierrot Lunaire », de Schoenberg, comme une sorte de « cabaret noir ». C'est que l'auteur de l'Ode à Napoléon avait dirigé un petit orchestre d'accompagnement, lorsqu'il était plus jeune. Ainsi, dans « l'Ode à Napoléon », il y a du sprechstimme et le résultat n'est pas tellement éloigné des mélodrames qu'une diseuse récitait sur une musique de fond. En 1912, Albertine Zehme, interprète les 21 mélodrames du cycle. On se rend compte que le « Marteau sans Maître » doit être rapproché de ces ouvrages écrits en réaction, par rapport aux constructions sonores gigantesques créées en Allemagne à la fin du XIXe siècle.

Les voix.

L'exemple de Debussy et de la sonate pour flûte, alto et harpe est suivi dans ce sens que les « voix » utilisent des formules d'hétérophonie; selon W. Wiora, l'hétérophonie des orchestres balinais est un genre de polyphonie orchestrale couramment utilisée. Selon le glossaire de l'histoire de la Musique de La Pléiade, ce terme désigne d'une manière très générale l'état simultané de plusieurs sons. Mais ne confondons pas cette notion avec le sens qu'en donnait Platon, pour désigner des sons qui s'écartaient momentanément de l'unisson absolu. Boulez choisit l'hétérophonie « parce que dans la tradition occidentale, elle fut assez rarement employée, même à l'état élémentaire ». On trouvera dans son livre « Penser la Musique » comment des relations hauteurs identiques-durées diverses ou timbres divers, s'établissent diagonalement ». Une mélodie instrumentale très ornée est hétérophone d'une ligne vocale modèle, d'une plus grande sobriété; elle s'ordonne en épaisseur, selon diverses couches, un peu comme si l'on superposait plusieurs plaques de verre, où se trouverait dessiné le même schéma varié (p. 136). Cette hétérophonie est ornementale lorsqu'elle est composée de petites notes, laissant le mouvement libre. Elle est multiple selon le nombre de structures parallèles superposées (2).

Le Tempo.

C'est, selon P. Boulez, l'inscription dans un temps chronométrique déterminé, d'un plus ou moins grand nombre d'unités.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est la nouveauté de certaines notations reconnue par Stravinsky. La battue est ainsi accélérée ou ralentie, en oscillant autour des vitesses métronomiques de base, rapides ou lentes (ex. 8).

Les ritardandos et les accelerandos sont contrôlés. Il y a dans le tempo, une très grande mobilité, ce qui entraîne, selon Stravinsky, une très grande souplesse.

La flûte en sol.

Entre la voix et la flûte il y a une relation directe. Différente de la flûte à bec qui, elle, est en fa, cette flûte traversière construite par Th. Boehm, est d'un emploi rare. Ravel l'utilise dans le thème d'amour de Daphnis et Chloé. Elle a plus de consistance du point de vue son, que la flûte traversière, pour les mêmes notes « réelles ». L'utilisation du flatterzunge donne un tremblement du son pouvant être comparé au résultat obtenu par le va et vient rapide d'un archet sur une corde de violon. Dans l'œuvre qui nous intéresse, on en trouve plusieurs emplois, notamment à la mesure 184, pièce IX. Il faut lire la flûte en sol à une quarte en dessous.

Les silences.

Ils découpent l'œuvre à la manière du procédé cinématographique « cut », sorte de massicot consistant à couper brutalement une séquence. Dans la première pièce, le déroulement rapide est haché à l'aide de ces points d'arrêt, précédés de ritardandi ou d'accelerandi et suivis de reprise du mouvement. Lorsqu'un silence s'établit dans l'ensemble instrumental, il se peut que la percussion nourrisse ce silence par un choc ou plusieurs. C'est le cas des mesures 100 à 102, pour faire ressortir les dynamiques de son (pièce IX).

Les autres instruments.

La voix est accompagnée par des instruments dont la tessiture est moyenne. Le xylophone monte vers l'aigu, le gong et les tam-tam que l'on trouve à la fin de l'ouvrage (mes. 154, pièce IX) sonnent dans le grave. L'alto est à mi-chemin et, selon Boulez, la guitare et le vibraphone ont des « limites très centralisées ». Si la monodie relie flûte et voix d'alto, l'alto rejoint la guitare par ses cordes pincées. Les résonances plus longues de la guitare évoquent le vibraphone qui, sans résonance, peut être assimilé au xylo-rimba. L'auteur conclut ainsi : « Une chaîne s'établit d'un instrument à l'autre, où se conserve toujours une caractéristique en commun ».

La Percussion.

L'exotisme pourrait être décelé, comme nous l'avons vu à propos de l'hétérophonie. Le xylophone (ou selon l'autre version le xylo-rimba) suggère le balafon africain, le vibraphone rappelle le gender balinais et la guitare, le koto japonais. On voit que Boulez a tiré profit des leçons de son maître Olivier Messiaen. En plaçant ces instruments correctement sur scène, les relations acoustiques des instruments sont mis en relief. C'est ce que H. Dutilleux a réalisé dans sa 2e symphonie. D'abord il s'agit d'une percussion à sons déterminés; celle à sons indéterminés comprend un tambour sur cadre, deux paires de bongos, deux cymbalettes, claves, cloche double, maracas ou sonnailles, gong grave, tam-tam aigu et très profond, grande cymbale suspendue, triangle. Cette percussion qui est « en marge » n'a aucun caractère descriptif. Deux des trois pièces de « l'Artisanat furieux » contiennent seulement le vibraphone. Ce qui montre l'unité concernant un cycle de pièces. L'instrumentation y reste aérienne. Seule la voix apparaît accompagnée de la flûte dans la pièce III.

La percussion se situe derrière le groupe de musique de chambre.

XYLORIMBA PERCUSSION VIBRAPHONE

VOIX FLUTE

GUITARE

ALTO

Rapprochons cette formation d'abord de celle du « Pierrot Lunaire »; ensuite de celle des « trois poèmes de Stéphane Mallarmé » imaginée par Ravel en 1913, puis de L'histoire du Soldat de Stravinsky. On notera une fois de plus l'importance donnée aux rythmes dans « Le Marteau sans Maître » qui est, si l'on se souvient du mot d'Heinrich Strobel du « Webern qui sonne comme du Debussy » (propos rapportés par A. Goléa).

L'édition collective du recueil de poèmes de René Char était illustrée d'une pointe sèche de Kandinsky, né à Moscou il y a un siècle. A l'occasion de ce centenaire, une exposition a été organisée à Saint-Paul-de-Vence. Il faut rappeler que quelques-unes de ses toiles sont une sorte de transposition picturale de la klang farben melodie. Il avait publié les « Klänge », c'est-à-dire des résonances, à l'époque à laquelle Stravinsky présente le « Sacre du printemps ». C'est une libération de la dictature de l'objet. A la représentation du concret succèdent des improvisations, des taches de couleurs, au « parc de Saint-Cloud avec cavalier » succède une première aquarelle abstraite.

Quelques mesures de « Lohengrin » sont le point de départ de « chevauchées de lignes ».

Rentrant un soir dans son atelier, Kandinsky découvrit une de ses toiles, posée à l'envers (3). L'idée lui vint alors, que la description des objets allait à l'encontre de la qualité de sa peinture. E. Souriau écrit que « le seul fait de regarder un tableau à l'envers et de supprimer, dans son caractère de présence obvié, son sens représentatif, permet de retrouver alors une peinture pure ».

Dans les cinq pièces pour orchestre op. 16, Schoenberg annote (4) d'un H les voix principales et d'un N les voix secondaires (Haupstimme - Nebenstimme) la cinquième pièce : Le récitatif obligé. La troisième partie est intitulée « Farben » (couleurs) parce qu'elle joue sur des effets d'irisation. Stüskenschmidt fait observer que ces indications reflètent de la part du musicien et du peintre des préoccupations absolument identiques. Pour lui, la musique atonale élimine toute « sensibilité immédiate ».

A l'époque où Kandinsky peignait sa première aquarelle abstraite, il illustrait un livre sur Schoenberg. Cette aquarelle de 1910 fut, selon P. Volboudt, un premier essai de libération. Car, pour Kandinsky, l'apparence était précaire et il chercha en lui-même les formes et les couleurs que la nature lui proposait et dont il ne voulait pas. Kandinsky pense avec des images comme un musicien pense avec des sons. E. Souriau écrit dans « Les structures maîtresses de l'œuvre d'art » que le musicien fait d'abord son choix de qualia », c'est-à-dire de sons musicaux.

Mais dans le cas de la musique sérielle, le musicien sériel, le musicien se libère « de l'espèce de lourde structure convenue et traditionnelle de l'escalier tonal » pour retrouver « une structure, comme nous l'avons décrite, d'autant plus difficile à réaliser qu'elle est confiée à la voix humaine ».

Kandinsky, avant de mettre en scène « Les tableaux d'une exposition », de Moussorgsky, avait non seulement pratiqué l'art

musical, non seulement par la méditation sur la peinture se rapportant à la musique — un détail de main d'un portrait de Liszt, peint par Répine — mais aussi comme pianiste et comme violoncelliste.

Lorsque Diaghilew organise le département de la peinture russe au salon d'automne, le peintre tire une autre occasion de se réjouir en se remémorant les représentations moscovites d'opéras. Selon H.-P. Roché, Kandinsky était spécialement sensible aux sons des voix. Dans certaines de ces toiles, par exemple « deux entourages », on trouve des allusions à la musique : signes et graphismes ou même des trompettes esquissées. De 1910 à 1920, c'est une sorte de « tournant spirituel » qui a lieu. Enfin, comme nous l'avons dit, en 1934, il illustre pour les éditions surréalistes : « Le marteau sans maître ». Dix ans après, il est enterré à Neuilly-sur-Seine.

Dans l'ouvrage qui nous intéresse, les structures spécifiquement dodécaphoniques sont abandonnées — ce qui donne une plus grande liberté à la mélodie. Des relations s'établissent entre la hauteur du son et du timbre, relations qui entraînent de par la multitude des grands intervalles des variations notables de la voix. L'expression ne peut venir que de l'instabilité des attaques du son de même que dans un orgue, l'expression peut naître du changement d'intensité des sons. La syllabe LA (au début de la pièce III) oscille entre l'ut dièse 3 et l'ut 4. La zone formantique de la voyelle A se situe entre 800 et 1.200 herz, c'est-à-dire entre des hauteurs supérieures à celle de l'ut 4. Le timbre de la voix sera alors très différent de celui émis normalement dans la zone correspondante. On est loin du son pur.

Cette voix d'alto convient sans doute à l'expression « Marteau sans Maître » qui désigne, selon G. Bonnoure (N.R.F., p. 306, 1er février 1956) : « Cette action impérieuse, issue des profondeurs du sommeil, du silence et de l'inconscient et qui se manifeste dans un jaillissement d'étincelles, une poudre de métal, en feu. Forge verbale, où l'élémentaire et le plus humain semblent liés par des connexions orageuses et tendres, en dépit de tous les déserts de la fatalité et de la pensée. Il en résulte que l'image dans la poésie de Char n'est pas une image de fixation, ce point d'arrêt qui, selon Bergson, bloque le flux de la pensée en un contour définitif ».

(A suivre.)

---

(1) Suite de l'article publié dans le numéro d'avril 1966.

(2) Dans l'Encyclopédie Fasquelle, l'hétérophonie est considérée « comme une superposition de deux (dans la plupart des cas) ou plusieurs mélodies, juxtaposition qui obéit à des lois pour nous désormais mystérieuses » F.M. On peut consulter, sur ce sujet, la Revue Belge de Musicologie - André Schaeffner, numéro spécial, André Souris.

(3) Regard sur le passé :

« C'était à l'approche du crépuscule, je revenais chez moi, avec ma boîte à couleurs, après une étude encore tout plongé dans mon rêve et dans le souvenir du travail accompli, lorsque j'aperçus soudain au mur un tableau d'une extraordinaire beauté, brillant d'un rayon intérieur. Je restais interdit, puis m'approchais de ce tableau-rébus où je ne voyais que des formes et des couleurs et dont la teneur me restait incompréhensible. Je trouvai vite la clé : c'était un tableau de moi qui avait été accroché de côté. J'essayais le lendemain à la lumière du jour de retrouver l'impression de la veille, je n'y réussis qu'à moitié. Même à l'envers, je retrouvais toujours l'objet; et puis il manquait aussi la lumière crépusculaire. Je sus alors expressément que les objets nuisaient à ma peinture. »

(Cité par Lassaigne « Kandinsky », p. 37, éd. SKIRA.)

(4) Dans les « cinq pièces pour orchestre », de Schoenberg, op. 16, le chef d'orchestre doit placer au premier rang auditif, la trame sonore, marquée d'un signe particulier.

(Cf. Revue Musicale, 1er avril 1921.)

C'est un système semblable que Georges Migot a repris dans son trio pour violon, piano et alto. Ce musicien qui est également peintre, « rêve, lui aussi, d'un art résolument linéaire et d'un orchestre où les instruments seraient choisis et groupés non pas en vue de faire valoir leurs particularités de timbres, mais uniquement pour créer des plans d'intensité variable ».

(Le Temps, 25 février 1921 - Vuillermoz.)

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

NOVEMBRE

VENDREDI 4 :

Solfège 1re année (3e leçon) : *début de l'étude des exercices d'application.*

MARDI 8 :

Chant : *Danse des rubans* (suite de l'étude).

MERCREDI 9 :

Initiation à la musique : *A mules* (extrait des *Impressions d'Italie*), de Gustave Charpentier.
Chant : *Ode à la Joie* (Beethoven) : suite de l'étude.

MARDI 15 :

Chant : *Danse des rubans* (fin de l'étude).

MERCREDI 16 :

Initiation à la musique : 9e *Symphonie* (Beethoven).
Chant : *Ode à la Joie* (Beethoven) : fin de l'étude.

VENDREDI 18 :

Solfège 2e année (3e leçon) : *étude des tierces.*

MARDI 22 :

Chant : *Noël des bergers* (air populaire de Bourgogne) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 23 :

Initiation à la musique : *A mules* (G. Charpentier) - 9e *Symphonie* (Beethoven).
Chant : *Noël du Poitou* (mélodie de Noël du XVe siècle) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 25 :

Solfège 1re année (3e leçon) : *fin de l'étude des exercices d'application.*

MARDI 29 :

Chant : *Noël des bergers* (suite de l'étude).

MERCREDI 30 :

Initiation à la musique : *Valses de Chopin.*
Chant : *Noël du Poitou* (suite de l'étude).

RECTIFICATIFS.

Une très malheureuse erreur s'est glissée dans l'impression de notre dernier numéro (131, octobre 1966).

En page 16, 2e colonne, il a été porté un exemple musical n'appartenant pas à l'article de Madame Ravel « L'Education Musicale au C.M. 2 ».

L'exemple 19, imprimé, doit être remplacé par l'exemple ci-dessous.



Le passage sur l'antenne de France-Culture des deux demi-heures aura lieu durant l'année scolaire 1966-67, les 1er et 3e jeudis du mois de 10 h à 10 h 30 (et non les 2e et 4e jeudis à 11 h comme l'an passé).

LES ACTIVITÉS DE LA MAITRISE GABRIEL FAURÉ

(Chorale du Lycée Edgar-Quinet de Marseille)

Entre juin 1965 et juin 1966, soixante manifestations ont été organisées :

- *35 concerts publics, en Provence, à Paris, en Tchécoslovaquie, à Hambourg, au Pays de Galles, à Londres.*
- *11 concerts sous l'égide des Centres Musicaux Ruraux, pour les enfants des écoles du département des Bouches-du-Rhône.*
- *4 voyages à l'étranger.*
- *1 séjour culturel.*
- *Une dizaine d'auditions diverses.*

En premier lieu s'inscrit le LLANGOLLEN MUSICAL EISTEDDFOD (Pays de Galles - juillet 1965). Toutes les nations sont représentées à ce festival. La maîtrise Gabriel Fauré est la seule chorale française parmi des groupes venus des cinq parties du monde. Ses interventions furent très appréciées, et il faut mentionner le premier prix international individuel remporté par la soprano solo du groupe : Denise Vial.

En août 1965 prend place, à Bad Waldsee (Allemagne), une semaine de travail en collaboration avec des choristes de toutes nationalités, à l'issue de laquelle furent interprétées des œuvres pour chœur et orchestre de H. Schutz, J.-S. Bach, Gabrielli... Une grande joie naît de telles rencontres : celle de sentir l'œuvre de paix et d'unité réalisée en mêlant par-delà les frontières, les voix et les cœurs.

Pour Pâques 1966, en Tchécoslovaquie, l'accueil qui fut réservé aux jeunes lycéennes fut indescriptible ! Elles eurent droit, d'une part, aux honneurs des réceptions officielles de la Tchécoslovaquie à la France, d'autre part, à la simplicité et à l'affection d'une rencontre d'amis : c'est ce qui rend ce voyage incomparable ! Porteuses du flambeau de l'amitié France-Tchécoslovaquie, il fallait le faire briller de tout son éclat. A Bratislava, dans la cathédrale, plusieurs heures avant le concert spirituel, 4.000 personnes s'écrasent dans la nef, et les trente jeunes Marseillaises traversent à grand peine la foule où retentit le cri de « Vive la France »... Huit concerts en douze jours : deux à Bratislava, six dans les Hautes Tatras, viendront confirmer ce succès et la chaleur de l'accueil. Dans toutes les villes les choristes reçoivent des présents et signent des livres d'or... L'aspect touristique n'est pas moindre !... et le meilleur des souvenirs à rapporter n'est-ce pas cette « Couronne d'Or » du concours slovaque qui en porte le nom et où, parmi des chorales de toute l'Europe centrale les jeunes Françaises étaient les Hôtes d'Honneur.

Fin avril 1966 : c'est la « SEMAINE FRANÇAISE » de Hambourg. A peine revenues d'un enchantement, les voilà à nouveau portées sur les ailes de l'enthousiasme ! Elles représentent, à l'occasion de la Semaine Française, le chant choral de notre pays. Au concert du 24 avril, devant 3.000 personnes, encadrées par deux chorales mixtes allemandes des plus réputées, la mission à remplir était d'une importance capitale : prouver qu'en France aussi le chant choral est vivant et de qualité !... et lorsque la salle croula sous les applaudissements, la petite chorale française pouvait se rassurer : la mission était accomplie...

Car la mission de la Maîtrise Gabriel Fauré est bien de diffuser les belles œuvres méconnues du répertoire français à voix égales, au plus large public; et pour cela elle n'hésite pas à donner tous ses concerts gratuitement : l'aide financière de ses amis subvient, tant bien que mal, à ses besoins... Mais, pour passer les frontières, que d'efforts, de bonne volonté, d'abnégation chez ces enfants pour réunir les fonds nécessaires et passer sur tous les obstacles tout en assurant, aussi régulièrement que leurs camarades, le travail scolaire ! Mais aussi quels souvenirs ! que de pays visités ! que de contacts avec les peuples ! En une année, près de 5.500 enfants ont appris à connaître le chant choral grâce à l'audition de la Maîtrise Gabriel Fauré, au cours des concerts organisés par les Centres Musicaux Ruraux; plus de 21.000 auditeurs ont assisté à ses concerts publics. Il faut ajouter à ces chiffres 3.500 personnes qui ont fait connaissance avec ce groupe au cours de manifestations à caractère social — campagne contre la faim, aveugles, paralysés, vieillards... — doit-on mentionner les auditeurs de l'O.R.T.F. et les Téléspectateurs qui ont pu les entendre ?

On ne peut donc s'étonner qu'au terme d'une telle année — de tant d'années — consacrée au rayonnement toujours plus grand de la musique, le MERITE NATIONAL FRANÇAIS ait décerné à l'ensemble du groupe sa « Médaille d'or », pour « services exceptionnels rendus à la collectivité humaine », et que l'« ORDRE NATIONAL DE LA MUSIQUE FRANÇAISE » ait décoré son éminente directrice de la « GRANDE MEDAILLE » avec palmes d'argent...

Les projets : rayonnement toujours plus étendu dans le Midi de la France (Vallée du Rhône, Roussillon, Languedoc...); à l'étranger : Vienne, Pragues, Brno, Bratislava, Debreczen, Budapest...

La Maîtrise.

Au cours des vacances de Pâques 1966, la Maîtrise Gabriel Fauré se rendait en Tchécoslovaquie, sur l'invitation de la M.S.B.U., chorale des enseignants de Bratislava. L'accueil qui lui était réservé dépassa toute attente, et, le cœur plein de reconnaissance, chacune des jeunes choristes marseillaises prépara la venue à Marseille de la chorale slovaque, aidées financièrement par les dons des amis de la maîtrise, et donnant, à cette fin, de très nombreux concerts, soutenues par la bienveillance des autorités : Chef de l'Etat, Préfecture, Municipalité, Education Nationale, Jeunesse et Sports, Comité des fêtes, Comité de l'année Saint Victor, Syndicat des Enseignants, délégation de Marseille de l' « Association France-Tchécoslovaquie », Direction et Economat de la Cité Universitaire, Club Soroptimiste, Société Paul Ricard, Association des Amis de Gabriel Fauré, S.N.C.F. (Marseille) et de nombreux particuliers : Amis de la Maîtrise Gabriel Fauré, anciennes choristes, élèves non choristes du Lycée Edgar Quinet, sous la forme de dons en nature, aide financière, hébergement des membres de la M.S.B.U.

Que chacun en soit ici vivement remercié.

L'aspect artistique et touristique de ce voyage fut agrémenté par les liens d'une amitié sincère dont il était la manifestation évidente.

6 *juillet - 3 heures du matin : arrivée en gare de Marseille du groupe tchécoslovaque accueilli par les choristes de la M.G.F.*

C'est à la Cité Gaston Berger que nos 65 invités devaient être hébergés pendant les 6 jours qu'ils devaient passer parmi nous, tandis que les six dirigeants logeaient à l'« Hôtel Splendid », grâce à la compréhension de la direction.

A partir de ce moment, il fallait absolument faire découvrir à nos hôtes étrangers le visage le plus typique de la Provence.

7 juillet - Midi : Maître Goudareau, adjoint au Maire (Beaux-Arts), assisté de MM. les adjoints Max Gaimar, Jacques Rastoin, recevaient officiellement les enseignants de Bratislava dans la salle d'honneur de la magnifique mairie de Marseille. C'est alors que ce groupe nous réservait la surprise d'interpréter de remarquable façon la « Coupo Santo » en provençal, tandis que la chorale de Marseille répondait par un chant populaire tchécoslovaque : « Aka si mi Krasna » (qu'il est loin mon pays), en signe d'amitié d'une part, d'autre part pour évoquer la première entrevue des deux chorales, à Bratislava, où ces mêmes pièces, interprétées alors, le chant provençal par la M.G.F. et le chant slovaque par la M.S.B.U. avaient marqué le début d'une sympathie qui ne fit qu'aller « Crescendo »... A l'issue de la remise des cadeaux réciproques et de l'apéritif d'honneur au moment de la dispersion pour le repas chez les familles hôtes, le nombre des « amis de la chorale » ayant répondu à notre appel dépassait le nombre des invités !... chacun de nos amis se chargeait d'offrir le repas et la visite de Marseille aux voyageurs avides de chaleur et de ciel bleu... Un concert d'orgue en l'église St-Cannat, mit un terme à cette première journée.

Le 8 juillet, à 11 heures, c'est le Syndicat des enseignants qui se chargea d'offrir une sympathique réception aux collègues d'Europe Centrale. C'est dans un très agréable restaurant du bord de mer, situé en face les îles, et qui nous était entièrement réservé, qu'eut lieu le repas précédant l'événement musical qu'attendait le public mélomane marseillais. Dès 20 h 30 l'abbaye de St-Victor connaissait l'affluence des grands concerts. Ce fut en signe de bienvenue que la Maîtrise Gabriel Fauré interprétait six chansons tchécoslovaques, avant de se joindre aux 70 exécutants de la M.S.B.U. pour interpréter une inoubliable « Coupo Santo » « éclatant sous les voûtes millénaires, la plus bouleversante des symphonies ». (Jour. LE SOIR - 9-7-66) « Si toutes les chorales du monde voulaient chanter ensemble... ».

Le chœur s'est orienté vers l'étude et création des œuvres slovaques essentiellement, cependant la polyphonie « Renaissance » reste la base de son programme. Ces chants slovaques, remarquablement interprétés, avec un sens incomparable du rythme et des nuances, apportent à la civilisation occidentale un peu de cet art slovaque si mystérieux et séduisant... Malgré la sainteté du lieu, le public enthousiasmé, ne put retenir ses applaudissements.

Le lendemain de ce succès était consacré à la détente : après un bain de mer à la calanque de « Callelongue », un repas typiquement méridional leur était servi à la « Pizzeria Paul », dans le cadre ravissant du petit port des Goudes. Quatre barques les attendaient à la fin du repas, pour une promenade en mer (îles et calanques).

C'est à 19 heures que la mairie de la ville d'Aubagne réservait un accueil officiel au bel ensemble qui devait ouvrir le « Festival de musique populaire ». Chaque choriste reçut en souvenir une ravissante poterie d'Aubagne. Après l'apéritif d'honneur et l'aïoli servi dans un agréable jardin aménagé pour la circonstance, se déroula le concert, composé surtout de chansons populaires, à l'issue duquel, Monsieur le Député-Maire remercia chaleureusement les choristes.

Mais c'est le dimanche 10 juillet que, grâce à la générosité de M. Paul Ricard, le groupe put assister aux manifestations provençales les plus typiques. Un somptueux banquet était servi aux deux chorales dans le cadre rustique du « Mas Méjanes »; les visiteurs purent assister à une « ferrade », à un concours de manades, courses de vaches emboulées, avec la participation de razoteurs professionnels. C'est alors que sur la proposition de Mme Paul Ricard, la M.S.B.U. et la M.G.F. formant un demi-cercle au milieu des arènes interprétèrent quelques chants du folklore provençal et tchécoslovaque, pendant la pause... Le concert du soir eut lieu dans les jardins du Casino de Carry le Rouet.

La journée du lundi était réservée à la visite des magasins, puis à 18 heures départ pour les Goudes. Après un repas marin (bouillabaisse...) un toast au Champagne fut porté à notre amitié et débuta la « soirée d'adieu ». La surprise d'une manifestation folklorique par la Couqueto leur était ménagée puis après l'audition de quelques chants du terroir, ce fut la remise officiele des cadeaux mutuels à tous les membres et l'expression des remerciements de nos invités.

Le départ pour Nice était fixé à 6 heures du matin, mais toutes les choristes de la M.G.F. étaient sur le quai pour exprimer, une fois encore, leur affection aux amis slovaques. Pour ces derniers le voyage n'était pas terminé, puisqu'ils donnaient à Nice un excellent concert le mardi 12 juillet en l'Eglise Américaine qui mit un terme glorieux à leur séjour en France.

La Maîtrise Gabriel Fauré a fait tout son possible — dans la mesure de ses moyens financiers et au-delà... — pour rendre agréable cette escale au pays du soleil, et elle remercie encore tous ceux qui lui ont facilité la tâche par leur compréhension, l'aide matérielle, et la manifestation de leur sollicitude.

RAPPORT MORAL
sur le voyage de l'Orchestre d'Enfants de la Schola Cantorum, direction A. Lœwenguth
(15 au 17 septembre 1966)

Ce voyage auquel participaient 206 enfants et 25 adultes a été une réussite totale.

Le soir même de l'arrivée à Bad Godesberg, une soirée organisée par « Inter Nations » réunissait tous les enfants âgés de plus de 15 ans qui ont eu la chance d'assister à la présentation d'un film suivi d'une cordiale réception.

Tous les enfants ont été reçus par des familles allemandes pendant leur séjour à Bad Godesberg.

Les deux concerts donnés par les différents groupes d'orchestre et auxquels ont assisté M. et Mme Seydoux, Ambassadeurs de France, plusieurs personnalités du Corps Diplomatique, M. Altmayeur, représentant le Comité Franco-Allemand pour la jeunesse, et différentes personnalités officielles de la ville de Bab Godesberg, ont eu un immense succès.

Plus de 1.500 personnes ont acclamé les enfants et le résultat acquis a dépassé les espérances de M. Loewenguth sur le plan artistique.

L'organisation, tant au départ, qu'à l'arrivée à Bad Godesberg, ainsi que le retour, a été en tous points parfaite.

MOZART : LA FLUTE ENCHANTÉE

par René KOPFF

INTRODUCTION A L'ÉTUDE DE L'ŒUVRE

Importance de Mozart dans l'histoire de l'opéra allemand.

Les premières tentatives d'un opéra allemand datent du début du XVII[e] siècle, de l'époque de Heinrich Schütz, et le premier centre théâtral fut Munich. Vers la fin de ce même siècle c'est à Hambourg qu'apparaît un second essai, localisé mais important, de théâtre musical allemand. Après une nouvelle domination italienne, l'opéra allemand prit son troisième élan vers 1760. Cette nouvelle poussée d'art populaire aboutit à la naissance de la « Spieloper » représentée par Hiller, von Dittersdorf, von Winter, Mozart...

Depuis sa plus tendre jeunesse le genre de l'opéra exerça sur la capacité de travail de Mozart un attrait particulier, et l'on peut se rendre compte, en parcourant sa correspondance, de son continuel souci de voir grandir le prestige de l'opéra national allemand. Lui qui a composé selon la mode et les exigences de l'époque de nombreux opéras italiens, avait au fond toujours cette nostalgie de l'opéra allemand encore presqu'inexistant.

De Munich il écrit à son père : « On m'aime bien ici. Mais combien m'aimerait-on davantage si j'essayais par ma musique de contribuer au redressement du théâtre national ». En 1783, il écrit encore : « Je ne crois pas que l'opéra italien vivra encore longtemps, et moi je me range du côté des Allemands... Chaque nation a son opéra; pourquoi les Allemands n'auraient-ils pas le leur... Je vais maintenant écrire un opéra allemand ».

Mais l'opéra italien était tellement enraciné à Vienne que l'opéra allemand ne pouvait rien contre lui. Mozart déplore cette situation dans une lettre au professeur Klein, librettiste à Mannheim : « On cherche bien plus à renverser complètement l'opéra allemand, plutôt que de le redresser pour le conserver ». Regrettant qu'il n'y ait pas un seul patriote parmi les dirigeants du théâtre en Allemagne, il ajoute avec une ironie amère : « Ce serait sans doute une éternelle honte pour l'Allemagne, si nous, Allemands, nous nous mettions enfin sérieusement à penser en allemand, à agir en allemand, à parler allemand, même... à chanter en allemand ».

Les grandes étapes du théâtre musical de Mozart.

Malgré ces bonnes dispositions, Mozart dut se plier aux exigences de l'époque et n'a composé que très rarement sur des livrets allemands. Parmi ses œuvres de jeunesse, « Bastien et Bastienne » est un Singspiel allemand. « L'enlèvement au sérail » fut précédé par le Singspiel « Zaïde » dont l'autographe ne fut d'ailleurs retrouvé que longtemps après la mort de Mozart. Et « La flûte enchantée » avait comme précurseur lointain la musique de scène (chœurs et entractes) pour la pièce « Thamos, roi d'Egypte » du baron von Gebler.

C'est avec « l'Enlèvement » que Mozart a pu récolter, en 1782, le premier succès vraiment général et durable. Il avait composé cette œuvre pour le Théâtre National (Nationalsingspiel) qui fut ouvert à Vienne en février 1778 sur l'ordonnance de l'empereur Joseph II. Ce théâtre d'opéra allemand devait remplacer chez le public le ballet et l'opéra italien que l'empereur avait fait dissoudre, et devait contribuer à l'affermissement du sentiment national et patriotique. Malheureusement la floraison de cette entreprise ne fut que de courte durée : déjà en 1784, le Nationalsingspiel fut de nouveau fermé, pour être rappelé à la vie l'année suivante, pour une durée de trois années, sans grand succès, dans la salle du « Kärtnertortheater ».

Par contre, un théâtre d'opéra buffa, qui fut fondé en avril 1783 et qui occupait aussi bien des acteurs italiens que les meilleurs acteurs allemands, gagna rapidement en prestige et popularité; et il est tout naturel que le génie inépuisable de Mozart, toujours poussé tout naturellement vers la composition d'un opéra, préféra composer un opéra italien plutôt que de n'en pas composer du tout, et plutôt un opéra buffa dont il pût escompter une représentation qu'un opéra seria dont le sort eut été très incertain. Mozart fut aussi encouragé dans cette décision par la rencontre de l'abbé Lorenzo da Ponte, un librettiste très habile. Sur la demande de Mozart celui-ci arrangea en livret la codémie de Beaumarchais « Le mariage de Figaro ». L'opéra fut exécuté le premier mai et repris de nombreuses fois avec un succès extraordinaire, mais relégué dans l'ombre dès novembre. Les mélomanes de Prague lui réservèrent un meilleur sort; ils aimèrent tellement cette musique et son compositeur, que Bondini, le directeur de la troupe d'opéra italien de Prague, lui proposa de composer un nouvel opéra pour cette ville. Le fruit de cet accord accepté avec plaisir par Mozart fut « Don Juan », dont le texte est également de da Ponte, et qui fut exécuté pour la première fois dans la capitale de la Bohème en octobre 1787. Entre temps « Figaro » fut repris à Vienne en août 1789 avec grand succès et restait plus longtemps au répertoire. C'était une raison suffisante pour que l'empereur chargeât Mozart de la composition d'un nouvel opéra sur un livret de da Ponte : « Cosi fan tutte ». Composée assez rapidement, l'œuvre fut donnée à Vienne en janvier 1790, mais ne tint pas longtemps la scène.

Puis vint la « Flûte enchantée », dernière œuvre scénique de Mozart.

Naissance de La Flûte Enchantée : le Livret.

Elle est le fruit de la collaboration entre Mozart et Emanuel Schikaneder, directeur du théâtre « Auf der Wieden », dans un faubourg de Vienne, où il cultivait avec habileté le Singspiel et l'opéra allemand, exploitant le goût du public pour les sujets romantiques et chevaleresques, les pièces à spectacle et les féeries.

La légende parle d'une irruption matinale de Schikaneder chez Mozart, le conjurant de lui accorder sa collaboration pour sauver son entreprise d'une faillite certaine. En réalité, les deux se connaissaient de longue date. Mozart avait déjà eu à faire à Schikaneder en 1780 à Salzbourg pour les représentations de Thamos. D'autre part, Mozart et Schikaneder étaient frères et amis dans la même loge maçonnique de « L'Espérance » nouvellement couronnée. Il est donc bien plus probable que le projet de ce qui devait devenir la « Flûte enchantée » fut élaboré en commun accord par deux amis.

Pour le directeur de théâtre ce devait être l'occasion d'encaisser de grosses recettes; pour Mozart qui appréhendait un peu ce genre nouveau de la féerie, mais qui était dans une grande

détresse, c'était une perspective heureuse de sortir de ses continuelles difficultés d'argent, en même temps que l'occasion de s'occuper enfin de nouveau de ce qui lui tenait tant à cœur : l'opéra allemand.

Schikaneder avait tiré l'argument d'un recueil de contes orientaux, le « Djinnistan », publié par Wieland en 1786. Il s'agit du conte « Lulu ou la Flûte enchantée » écrit par Liebeskind et que Wieland avait inséré dans son recueil. Mais l'élaboration de l'œuvre n'allait pas sans heurts. Au moment où Schikaneder achevait le plan de la féerie et en commençait la réalisation, un théâtre rival donna un « Kaspar ou la Cithare enchantée » qui avait exactement la même origine que la « Flûte enchantée ».

S'appuyant alors sur un roman maçonnique de l'abbé Terrasson, « Sethos, histoire de l'ancienne Egypte », Schikaneder remania son projet pour lui ôter tout ce qui aurait pu sembler un plagiat. Aidé par un de ses acteurs, Giesecke, de son vrai nom Metzler, frère de loge et collaborateur, il procéda à une transformation rapide qui, au lieu d'améliorer la pièce, en accentua les incohérences, mais la pénétra de sous-entendus et de symboles qui en firent une apologie de la franc-maçonnerie menacée.

Incohérences dues avant tout à la légèreté avec laquelle Schikaneder considérait son travail. Il faut savoir, en effet, que ce remaniement est intervenu lorsque le premier acte était déjà élaboré et composé. Au lieu de reprendre le tout du début, suivant un plan nouveau, il a procédé à la transformation de certains caractères et de leurs rapports réciproques dans le sens opposé au conte modèle, sans rien retoucher de ce qui était déjà écrit. Ainsi Sarastro devenait un esprit bienfaisant, cependant que la Reine de la Nuit fut transformée en une méchante femme vindicative qui a juste pour sa haine mortelle l'excuse d'avoir perdu sa fille; le prince ne cherche plus un talisman, mais la Vérité, et il ne veut plus simplement sauver la princesse, mais la mériter par les épreuves de l'initiation.

Mais ces transformations montrent aussi le souci des auteurs de prendre la défense publique de la maçonnerie menacée par l'empereur. Léopold II qui prit la succession de l'empereur Joseph n'aimait pas les francs-maçons et le leur fit sentir dans l'application de ses principes politiques. Comme de tous temps le sentiment de la liberté oppressée a suscité l'intérêt et la compassion de la plus large part de la population, Schikaneder ne se trompait pas en se promettant un énorme succès de la glorification de la suspecte franc-maçonnerie. Le temple de Sarastro était donc bien placé pour devenir le siège de la vie franc-maçonne. Etaler les enseignements de la maçonnerie du haut de la scène ne put être considéré comme mauvais, d'autant moins qu'ils n'étaient pas en contradiction avec ceux d'un christianisme actif. Une bonne partie des symboles et usages pouvaient aussi trouver leur place dans le royaume de Sarastro parce qu'ils étaient absolument anodins et que leur sens plus profond ne put être connu que par les initiés. Pour ceux-ci l'opéra devint même une pièce tendancieuse, tandis que dans les yeux d'un laïque elle contenait tout juste la part précieuse de mystère qui convenait à un opéra.

La part de Mozart.

C'est l'histoire d'un jeune prince, Tamino, qui, lui-même délivré d'un monstre par trois fées, doit aller délivrer Pamina, fille de la Reine de la nuit, prisonnière du Sage Sarastro. Il y parvient après des « épreuves » que doivent subir les deux et qu'ils traversent victorieusement grâce au courage que leur insuffle la flûte enchantée. A côté de ces personnages principaux évoluent des figures épisodiques amusantes, dont Papageno. Des scènes rituelles se déroulant dans des temples antiques achèvent de donner à l'action l'intérêt spectaculaire escompté. Comme tout mythe se propose de démontrer une vérité morale, cette féerie représente l'éternelle lutte entre le bien et le mal, l'opposition entre l'amour et la haine, la sincérité et le mensonge, la tendresse et la brutalité, le courage et la lâcheté.

Le projet de Schikaneder n'était pas pour déplaire à un Mozart, lui-même franc-maçon, qui assimilait dans le texte toutes les allusions maçonniques avec une tendresse et une sensibilité qui conférait à tous ces passages un caractère noble, religieux, presque sacré. La partition avait donc tout à gagner à cette variété d'éléments et à cette spiritualisation de l'action, et Mozart s'est manifestement exalté devant sa tâche nouvelle. Malgré « la Clémence de Titus » qu'il prépara entre temps pour Prague et le fameux Requiem également en chantier, Mozart ne vivait que pour sa « Flûte enchantée ». Ce n'est pratiquement que d'elle qu'il parle dans les nombreuses lettres de cette époque. Il y travaillait donc avec acharnement et de plein gré, et sans doute pas autant que le veut la légende sous le joug d'un Schikaneder pressé et cupide. Il est vrai que ce dernier demandait souvent au musicien de retoucher certains passages pour les rendre plus populaires. Mozart a si bien travaillé, qu'en quelques mois, de mars à septembre 1791, l'œuvre était achevée.

Inspiré par le vaste éventail des possibilités qu'offrait le livret, Mozart a véritablement transfiguré celui-ci. Sa magie aplanit toutes les contradictions. Qu'elle soit douce, tendre et amoureuse, finement railleuse, sincèrement pieuse, passionnée, solennelle, sérieuse, toujours sa musique nous élève en de radieux sommets inexplorés. Elle « resplendit de bonté et de sagesse, d'humour et d'humanisme, au point de sembler un portrait de son auteur ». (K. Pahlen). Adolphe Boschot est du même avis quand il écrit : « Elle parcourt avec une aisance souveraine tout le cycle des sentiments, depuis la raillerie la plus facile jusqu'aux aspirations religieuses les plus profondes et les plus pures. Ainsi, grâce à Mozart, la facile imagerie du livret se pénètre d'humanité, de vérité expressive, de poésie et de rêve. L'enfantine féerie, soudain emportée sur les plus hauts sommets de la beauté musicale et du purement humain, devient un hymne magique, aux strophes prodigieusement variées, mais qui, toutes, concourent à célébrer la radieuse puissance de l'amour ».

Mozart ne s'y montre nullement partisan de cette idée fixe à laquelle aboutissaient les recherches de Gluck, la soumission de la musique à la poésie. L'inspiration de Mozart est libre de toute contrainte. Il est même remarquable comment Mozart s'est défait de ces héritages de l'opéra italien dont il est parti, dès qu'il sentait en soi la maturité et autour de soi un champ d'action dans lesquels il pouvait suivre son chemin personnel. Si chez Gluck la musique était quelque chose de secondaire qui naquit seulement dans une fantaisie nourrie de l'élément poétique, chez Mozart elle n'était qu'une autre forme, simultanée, de la poésie, comme le tonnerre et l'éclair sont les deux signes d'une même et unique décharge. Mozart ne peut d'ailleurs jamais concevoir une autre idée de la poésie qu'en sons; ses sensations et sentiments commencèrent dès le premier moment à chanter.

Beethoven a considéré la « Flûte enchantée » comme la plus grande œuvre de Mozart, parce que celui-ci s'y est montré comme un véritable maître allemand; il a motivé ce jugement de la manière suivante : presque tous les genres musicaux s'y retrouvent, depuis le simple lied jusqu'au choral et à la fugue, chaque genre étant utilisé de la manière la plus pertinente, formant malgré tout un ensemble d'une très grande unité.

« La Flûte enchantée » est la première œuvre dans laquelle la traduction musicale d'un texte allemand et la sensibilité allemande ont pu percer d'une manière complète et pure. Mozart savait toucher le cœur du peuple allemand, sans renier pour tant le goût et la profondeur de l'artiste génial et universel. Nulle part il n'a su mieux mettre en valeur les voix chantantes et instrumentales; nulle part nous trouvons cette habileté de faire ressortir les voix chantantes de l'ensemble orchestral,

de faire de l'orchestre, suivant les circonstances et les effets, tantôt l'humble serviteur, tantôt l'ami et le commentateur, tantôt l'élément souverain. Enfin, cette partition témoigne particulièrement d'une délicatesse jamais atteinte jusque là, d'une sensibilité pour ce qu'on pourrait appeler le style du théâtre, style qui comprend notamment la pénétration des caractères et la sobriété de la construction qui sont indispensables à tout chef-d'œuvre efficace. On comprend l'admiration qu'ont voué à cette œuvre des musiciens comme Berlioz, Schumann ou Wagner.

On a l'habitude de faire des reproches au livret de Schikaneder. Mais, au fond, un texte qui était capable d'inspirer à Mozart de telles harmonies, ne peut pas être aussi mauvais qu'on a l'habitude de la croire. Même le grand Gœthe a reconnu la valeur indéniable de l'œuvre dont il prétendait : « Il faut plus d'intelligence pour en pénétrer les beautés que pour en critiquer les faiblesses ». Et il lui composa une suite : « Der Zauberflöte zweiter Teil ».

Les premières représentations.

La première représentation eut lieu le 30 septembre 1791. Mozart dirigea lui-même cette soirée, comme c'était indiqué sur l'affiche, « par considération pour un noble et vénérable public et par amitié pour l'auteur de la pièce ». Cet ami, le directeur Schikaneder, figurait sur l'affiche en grandes lettres comme auteur du « grand opéra en deux actes », tandis qu'une petite notice en bas d'affiche indiquait que la musique était de « Monsieur Wolfgang-Amadé Mozart, maître de chapelle et véritable compositeur de chambre royal et impérial ». Le premier succès ne correspondait pas du tout aux attentes du poète et du musicien. Mais de reprise en reprise l'intérêt d'un vaste public ne fit que grandir. Huit jours après la première, Mozart écrivit à sa femme en cure à Baden : « Mais ce qui me plaît le plus, c'est l'approbation muette ! On voit vraiment combien cet opéra monte de plus en plus ». Plus tard, il put encore annoncer avec une fière satisfaction que même un Italien pur sang comme Salieri, habitué au vieil opéra séria vide et superficiel, dut reconnaître : « La Flûte enchantée est digne d'être représentée lors des plus grandes festivités, devant le plus grand monarque; je l'écouterai sûrement assez souvent, car je n'ai encore jamais vu ni entendu de plus beau spectacle; de la symphonie (ouverture) jusqu'au chœur final il n'y a pas un seul morceau qui ne m'ait inspiré un bravo ! ou un bello ! ».

Pendant le mois d'octobre 1791, Schikaneder put donner 24 représentations devant un important public dont l'intérêt n'allait qu'en croissant. Il aurait gagné dans cet espace de temps la somme respectable de 8.000 Gulden. Un an plus tard, il put déjà fêter la centième représentation. Malheureusement, depuis dix mois déjà, Mozart n'était plus de ce monde. Après Vienne ce fut Prague qui représenta la pièce en 1792. En 1793, nous la trouvons à l'affiche du théâtre de Francfort-sur-le-Main. C'est à Berlin qu'elle fêta un de ses plus brillants succès en 1794. L'impression fut tellement profonde que depuis l'apparition de « la Flûte enchantée » sur les planches de Berlin on a pu constater une nette régression de l'opéra italien. C'est à Dresde, par contre, qu'elle tint la scène pendant plus de 20 ans, dans une version italienne, jusqu'à ce que Weber fit énergiquement front contre un tel scandale.

C'est avec « la Flûte enchantée » qu'avant le « Fidelio » de Beethoven et le « Freischütz » de Weber, Mozart a posé la première pierre monumentale de cet édifice nouveau à construire : l'opéra allemand. Comme l'a affirmé Gevaert, « en même temps que le testament musical de Mozart, elle est l'acte de baptême de l'opéra national allemand ».

(à suivre)

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Réalisation (1)

Chant très modulant contenant de nombreuses combinaisons « enharmoniques ». Des accords de septièmes diminuées rendent très aisées ces enchaînements modulants souvent d'apparence lointaine.

L'orthographe laisse apparaître un accord +4 en mi double bémol majeur (5[e] mesure, 3[e] temps), enharmonie de ré majeur.

(1) Voir "L'E. M." nº 129, Juin 1966

LES VACANCES MUSICALES DE LA F. N. A. C. E. M. 1966

Cette année les vacances musicales de la F.N.A.C.E.M. ont eu pour cadre un joli petit hameau de Corse : Rocca Soprana, non loin de Morosaglia, village qui a vu la naissance et la jeunesse de Pascal Paoli.

Quarante adolescents ont pu y apprécier, durant un mois, le paysage merveilleux qu'offre la Corse, les agréables odeurs des différentes herbes du maquis où circulent en liberté de mignons petits ânes, ainsi que la bonne cuisine corse et l'ambiance musicale et détendue de la colonie, ambiance créée par les moniteurs et les directeurs musicaux, Michel Blanluet et Charles Rudrauf, sous la direction de Mme Serre.

Ils ont exécuté, entre autres, avec l'aide de Michel Blanluet, à l'orchestre : des pièces de Bartok, les 2[e] et 4[e] Concertos brandebourgeois de J.-S. Bach, etc..., en chant choral : l'Ave verum de Mozart, trois chorals de la Passion selon Saint-Matthieu de Bach ainsi que quelques chants populaires français (Janequin, Poulenc, etc...) et de musique ancienne, sans oublier de nombreuses auditions de disques, axées surtout sur la musique moderne : Bartok, Ravel, Debussy, Borodine, Moussorgsky, etc...

Certains ont pu apprendre la flûte à bec grâce à Charles Rudrauf.

Les excursions ont permis de visiter quelques parties de « l'Ile de beauté » : Porto, Calanches de Piana, la Balagne, l'Ile rousse, Bastia, Corte, et assister à un récital donné par le célèbre pianiste russe Richter qui interprétait Brahms, Liszt et Schubert, concert subventionné par l'organisation Cine Arte.

Des excursions à pied les ont conduits à la Porta où ils ont pu admirer un orgue merveilleux.

Ce mois plein d'activité s'est terminé par un concert, au hameau de Rocca Soprana, concert assuré par les colons présentant le travail fait durant le mois.

Un groupe de colons :
(Noëlle Clément, Jocelyne Durandal, Annie Lagneau, Luce Chemama, Geneviève Musson, Philippe Langlois.)

LES RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH POUR LA JEUNESSE

par A. MUSSON

La grande presse, écrite ou parlée, toujours en quête de titres à sensation, nous entretient régulièrement, la matière ne faisant pas défaut, hélas ! d'une certaine jeunesse. Vous savez laquelle. Il y en a une autre, que vous connaissez, sérieuse, soucieuse de forger son avenir, sachant, dans les loisirs que le calendrier scolaire lui dispense, réserver un temps à la culture, intellectuelle ou artistique.

Notre devoir à nous, enseignants, n'est-il pas d'en donner les preuves chaque fois que nous en avons l'occasion ?

Ainsi, ce que j'ai vu et vécu à ce sujet au cours des dernières vacances constitue un palmarès éloquent qu'il m'est particulièrement agréable de résumer.

Chaque année, en février, notre revue annonce les « Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth destinées à la jeunesse ».

Chaque année, de nombreux étudiants riches d'enthousiasme et de curiosité, quelle que soit leur orientation professionnelle future, musicale ou autre, suivent nos recommandations et chaque année la renommée de ces Rencontres grandissant, le mouvement fait tâche d'huile.

C'est en 1950, un an avant la reprise du célèbre festival qu'Herbert Barth fonda ce mouvement.

Cet homme enthousiaste, au cœur généreux, plein d'allant et de feu sacré, m'a précisé son mobile : « Dans le monde actuel, si âpre, si matérialiste et égoïste, la jeunesse, désemparée, porte en elle un secret idéal dont nous devons aider l'épanouissement : satisfaire un besoin de rêve et de beauté ».

Belles et nobles paroles révélant une âme d'apôtre.

Toujours sur la brèche et toujours disponible, Herbert Barth conduit son entreprise de telle sorte, qu'en progression constante, les Rencontres en ce mois d'août 1966 groupaient 400 étudiants de 18 à 25 ans, de toutes nationalités, et parmi lesquels une majorité de Français, 140 !

Qui voudra encore prétendre alors que les Français n'aiment, ni ne sont musiciens ?

La session dure 22 jours. Logés dans une école primaire spacieuse, la Schule San Georgen, sise dans un des quartiers les plus aérés de Bayreuth et assez proche du Festpielhaus, tous ces jeunes gens jouissent d'une organisation matérielle sans défaut et vivent dans de larges bâtiments clairs et lumineux, entourés d'une abondante verdure.

L'emploi du temps fait la part entre le travail culturel (pratique de la musique, assistance à des concerts et aux représentations du Festival) et la détente (soirées amicales et dansantes, par exemple).

Art et liberté, réclamait Wagner. L'idéal est respecté. Les conditions les meilleures se trouvent réunies pour l'épanouissement de facultés intellectuelles et artistiques et une vie heureuse exempte de tout nuage ou préoccupation.

Là, on vit pleinement de musique en la pratiquant ou en l'écoutant.

Rien d'étonnant, donc, qu'au moment venu de la séparation, on se dise : « à l'année prochaine, ce que beaucoup, d'ailleurs, réalisent ».

N'est-il pas admirable de voir cette jeunesse du monde vivre en communauté fraternelle sous l'étendard de la musique ? « Dans ces Rencontres Internationales se forge, écrit Georges Favre, la cohésion du monde futur ».

Chaque jour, ou presque, fonctionne un Cercle d'études au cours duquel on met au point des programmes; tous y participent.

Ainsi, Schütz, Monteverde, Buxtehude, entre autres, formèrent le programme d'un premier concert spirituel donné en l'Ordenskirche, église baroque luthérienne San Georgen, siège du Chapitre de l'Ordre prussien de l'Aigle rouge. L'orchestre, un orchestre de chambre uniquement composé de jeunes filles, élèves du Conservatoire de Prague, se révéla un magnifique ensemble, d'une discipline librement consentie pour le seul amour de l'art, rejetant dans l'ombre certaines formations masculines. Sonorités profondes, chaudes et pures, vie rythmique intense.

Acis et Galathée de Haendel, constitua un autre programme réservé à la clôture de la session. Le cadre : l'adorable théâtre des Margraves, un des plus délicats joyaux de l'art baroque, édifié au milieu du XVIII[e] siècle. Les statues de Mars, Apollon et six muses coiffent la façade simple et naïve. La salle, construite en bois, séduit d'emblée par son intimité, sa richesse, son goût et ses teintes, bleu et or. Son merveilleux effet s'accroît par le décor de la scène, décor d'opéra baroque prolongeant comme à l'infini les splendeurs de la salle.

Là, répartis en orchestre, chœurs, solistes et danseurs, les étudiants offrirent un spectacle d'une remarquable qualité et d'une très haute tenue artistique qui enthousiasma une salle comble.

Tel fut le résultat d'un travail assidu de 20 jours dont l'ambiance des Rencontres, toute faite de bonne humeur et de fraternité est le secret de la réussite.

Belle leçon pour bon nombre d'adultes !

Par ailleurs, un groupe de jeunes compatriotes illustra notre beau théâtre français avec le Misanthrope de Molière.

Une formation instrumentale, l'orchestre de chambre de Sofia, 14 musiciens de l'Opéra de Sofia et que la passion de la musique réunit, donna deux concerts en la grande salle de la ville : le Stadthalle. Au premier concert, Frank Martin, P. Hindemith et J.-S. Bach; et au second, uniquement Bartok (6[e] Quatuor, Sonate pour 2 claviers et percussion, Divertimento pour orchestre à cordes et de nombreux lieder d'une charmante jeunesse, vibrants d'esprit et chantés avec la plus extrême grâce par Lotte Lehmann). Soirées éblouissantes qui, passèrent comme un éclair, marquées par de nombreux bis et déchaînèrent des applaudissements délirants. Voilà un ensemble méritant le succès international. Ses membres, des jeunes hommes, vivaient eux aussi aux Rencontres.

Ils marquèrent le dernier jour de la session par un concert intime pour eux-mêmes et tous leurs jeunes camarades.

Enfin, un dernier concert instrumental assumé par l'Orchestre des Rencontres et dirigé par un jeune chef au métier déjà sûr : Gunther Weiss, offrit une page bien difficile, le Boléro de Ravel. le Concerto pour violon de Mendelssohn joué par une jeune Hollandaise de 17 ans, E. Verhey, en possession d'une technique remarquable, animée par un tempérament de feu, une volonté sûre de son chemin, et se jouant de toutes les difficultés de l'œuvre : exécution splendide qui toucha profondément le public. Le concert s'acheva par une brillante et spirituelle exécution de Pulcinella de Stravinsky.

A cette pratique active de la musique, se joignit un travail culturel par deux Séminaires, faits en trois langues, allemande, anglaise et française. Bartok, Wagner, plus spécialement les sources légendaires et ce qu'en a conçu Wagner, et les mises en scène du génial petit-fils : Wieland.

Monsieur Livio, de Lausane, assura ce dernier séminaire. En pleine possession de son sujet, d'un talent oratoire efficace et animé d'une ouverture intellectuelle éloquente, il sut donner à ses quatre entretiens un tour particulier et un intérêt excitant. Chaque entretien se terminait par un débat où chacun était invité à dire sa pensée. Après chacune des quatre journées de la Tétralogie, conférencier et auditoire, se retrouvaient dans un établissement de la ville pour faire le point des impressions et émotions. Combien fortes elles étaient pour tous !

Monsieur Gaillard, Professeur à Annecy, ville jumelée avec Bayreuth, conduisit brillamment le séminaire sur Bartok. Durant quatre séances, là aussi, les étudiants firent une connaissance approfondie avec le musicien et son langage. Ce fut d'autant plus précieux pour tous que la bibliographie consacrée à Bartok est pauvre.

Le jumelage Annecy-Bayreuth provoque des échanges culturels du plus haut intérêt. Mme et M. Gaillard en accompagnant aux Rencontres une trentaine de jeunes Français reconduisaient une quinzaine de jeunes Allemands venant de séjourner à Annecy. J'ai pu constater, au cours d'une soirée où je fus convié, quel heureux esprit et quelle fraternité unissaient les uns et les autres.

Voilà qui doit être encouragé.

Tannhauser, Tristan, Parsifal et la Tétralogie étaient au programme du Festival cette année. Je vous entretiendrai quelque peu le prochain mois.

Tous les membres des Rencontres pouvaient assister aux représentations. Ils ne s'en firent pas faute, d'ailleurs. Les émotions, très fortes, atteignirent un tel degré d'intensité avec Tristan et Parsifal surtout que beaucoup de visages révélaient une agitation de sentiments profonds réclamant le silence et la méditation pour de longs moments, voire pour certains, des heures et des jours !

Sans vouloir livrer un secret, je puis annoncer que les Rencontres 1967 illustreront Schoenberg et que celles de 1968 seront consacrées à la musique française, séminaires et concerts. Retenez cela !

Bien d'autres projets traversent l'esprit de Herbert Barth. Ici même nous le soutiendrons parce que son œuvre est admirable. Et nous lui souhaitons la réussite. Nous n'en doutons pas d'ailleurs étant donné le succès actuel des Rencontres.

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons, avec tristesse, la disparition de Wieland Wagner, petit-fils de Richard Wagner.

Dans notre prochain numéro nous retracerons la carrière de cet homme de génie qui porta si haut le Festival Bayreuth et ouvrit des perspectives insoupçonnées à l'art de la mise en scène.

BACCALAURÉAT 1967

Le Fascicule (supplément au numéro 132) contenant les analyses des trois œuvres imposées pour 1967 **(Symphonie inachevée de Schubert - Till Eulenspiegel, de R. Strauss - Le Paon, le Grillon,** extraits des **Histoires Naturelles de Ravel)** est à votre disposition, au prix de **F 4.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets), au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 PARIS.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

Nous pouvons fournir les analyses des trois œuvres au choix du candidat :

— **Debussy :** Quatuor à cordes - Nocturnes pour orchestre La Mer (numéro 89 de juin 1962) .... **F 5**

— **Chabrier,** Espana **- Mendelssohn,** Ouverture de la Grotte de Fingal **- M. de Falla,** Danse rituelle du feu :
Le **Fascicule** contenant les trois analyses .... **F 4**

— **Beethoven :** Sonate pour piano op. 106 (2 fascicules). **F 6**

— **Schumann :** Les deux grenadiers .... **F 3**

— **Beethoven :** Sonate pathétique (2 fascicules) .... **F 6**

— **P. Dukas :** L'apprenti sorcier .... **F 3**

— **Borodine :** Dans les steppes de l'Asie centrale .... **F 3**

La Maison PATHÉ-MARCONI nous prie de porter à la connaissance de nos lecteurs que le disque contenant les trois œuvres imposées au **Baccalauréat 1967** sera mis en vente à partir du **1er Décembre 1966** sous la référence :

PLAISIR MUSICAL : C. C. P. M. 130547

Le retenir chez votre disquaire.

MOZART : SYMPHONIE EN SOL MINEUR, K 550

par Albert CRETON

Bibliographie :

a) **Sur Mozart :**

T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix : Mozart (Desclié de Brouwer), 5 volumes.
J. Chantavoine : Mozart (Plon).
Y. Tienot : Mozart (Lemoine).
J.-V. Hocquard : Mozart (Collection Solfèges - Editions du Seuil).
« L'Education Musicale », n° 25, février 1956.

b) **Sur les symphonies de Mozart :**

G. de Saint-Foix : Les symphonies de Mozart (Mellottée).
E. Borrel : La symphonie (Larousse).
M. Mengelberg : La musique symphonique (Editions Sequoia).
« L'Education Musicale », n° 25, février 1956.

Partition de poche :

Collection « Eulenburg », n° 404.
Collection « Heugel », n° 24.

Discographie :

Voir disquaire.

La critique et la « Symphonie 40 ».

Au moment d'entreprendre l'analyse de la Symphonie en sol mineur, Köchel n° 550 de Mozart, me voilà bien embarrassé et tout près de renoncer. Je croyais jusqu'ici connaître cette œuvre et me sentais capable d'en dégager l'essentiel; mais, après avoir lu ce qu'en ont pensé, de 1804 à nos jours, toute une série de compositeurs, musicologues et critiques, je me sens ébranlé dans mes convictions les plus profondes et, pour un peu, j'en viendrais à mettre en doute le bien fondé de l'émotion et du plaisir que l'audition de ce chef-d'œuvre m'a toujours apporté, ainsi que l'objectivité relative à laquelle les analyses et commentaires musicaux peuvent prétendre. Il serait fastidieux, encore qu'édifiant, de vous imposer les lectures auxquelles je me suis livré, aussi, m'appuyant sur les travaux de Georges de Saint-Foix, me bornerai-je à dégager rapidement les grandes lignes de l'évolution de la critique à propos de la « Symphonie 40 ».

Les contemporains et les successeurs préromantiques de Mozart ont vu, dans cette Symphonie, une œuvre bouleversante et passionnée. Le commentaire qu'en donne le chevalier de Missen, second mari de la veuve du maître de Salzbourg, résumerait assez bien ce qu'on en pensait à l'époque : « Nous signalons la Symphonie en sol mineur qui offre, pendant le cours de ses morceaux, l'expression d'une passion inquiète et remuante, d'une lutte, d'un combat contre une agitation puissamment pénétrante ».

Puis, tant en Allemagne qu'en France, la critique romantique se montre sensiblement différente : Schubert y entend des anges chanter; Schumann lui trouve une grâce légère et hellénique, faisant intervenir, pour illustrer son propos, Apollon et la beauté impossible du temple grec; Berlioz parle de « grâce naïve », de « délicatesse », de « charmantes fantaisies », voire même de « gaudrioles » quand il est question du Menuet.

Ensuite, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le mouvement wagnérien absorbe tout, et l'œuvre symphonique de Mozart disparaît à peu près complètement des salles de concert. Ce qui permet à Vincent d'Indy de déclarer, en 1901, à son Cours de Composition : « Il y a peu de choses à dire des Symphonies de Mozart; les seules qui figurent encore parfois, avec raison, à nos programmes contemporains sont celle en mi bémol, celle en ut, ...et celle en sol, la meilleure de toutes assurément ». Suit une analyse de ladite Symphonie en sol qui tient en un peu moins de dix-sept lignes et permet à d'Indy de conclure : « De Haydn à Mozart, on le voit, la forme symphonie ne réalise aucun progrès appréciable ». Constatant ce dédain envers Mozart de la critique et du public de la période wagnérienne, on est très surpris d'apprendre que Richard Wagner éprouvait, quant à lui, une admiration profonde pour les trois dernières symphonies du maître, souffrait de les voir mal comprises et interprétées, et s'en est fait le protagoniste ardent au tome IX de ses écrits.

Il faudra cependant attendre la parution en 1911 des deux premiers volumes du Mozart de Teodor de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, en 1921 du Mozart du musicologue allemand Hermann Abert, en 1932 de l'étude et analyse des Symphonies de Mozart par Georges de Saint-Foix, puis en 1936, 1939 et 1946 des trois derniers volumes que ce musicologue avait commencé en collaborant avec de Wyzewa, pour voir se dessiner les traits principaux de la critique mozartienne contemporaine. Pour ce qui concerne la Symphonie 40, de Saint-Foix n'hésite pas à écrire, dès 1932 : « l'auteur se livre devant nous à une lutte de passion exaltée », puis, plus loin : « Pour nous, la Symphonie en sol mineur... traduit l'inquiétude intime d'une âme qui a toujours choisi cette tonalité pour exprimer des sentiments de mélancolie trouble et ardente, infiniment passionnée ».

On pourrait croire que, depuis 1946 au moins, l'ensemble de la critique a ratifié le jugement de Georges de Saint-Foix. Il n'en est rien et les commentaires continuent à être pour le moins contradictoires. Par exemple, il m'a été donné de lire à propos du premier mouvement : « le 1er thème de cet allegro présente un gracieux et léger balancement »; pour le second : « Cet andante évoque le calme et la quiétude »; pour le troisième : « Menuet allègre et enjoué »; pour le finale : « Dans le thème principal, Mozart se montre tour à tour ironique et taquin ». J'ai trouvé par contre : « La Symphonie n° 40 en sol mineur est peut-être la plus tragique que Mozart ait écrite... Les premier et dernier mouvements témoignent d'un désespoir jamais encore entendu dans Mozart ». J'ai remarqué également : « Mozart a cherché un style toute sa vie; il est mort au moment où il entrevoyait la solution du problème : Quels sommets n'aurait-il pas atteints s'il avait abjuré la puérilité d'écriture de la plupart des artistes secondaires qui l'entouraient et dont il commençait à peine à secouer le joug ! ».

Vous comprenez maintenant, et mon embarras et la nécessité d'un aussi long préambule. Au point où j'en suis, il ne me restait que deux possibilités : ou me taire et refuser désormais de dire à qui que ce soit un mot de cette Symphonie 40, ou alors, vous proposer humblement un commentaire de ce chef-d'œuvre conforme aux sensations et aux joies qu'il m'apporte chaque fois que je l'écoute. Vous savez déjà que j'ai opté pour la seconde de ces attitudes mais je me permets toutefois de réclamer quelque indulgence de votre part envers celui qui, dans l'euphorie des grandes vacances, a décidé un beau matin de faire ses débuts à « L'Education Musicale » en choisissant bien inconsidérément l'analyse de la Symphonie en sol mineur, Köchel n° 550.

Mozart en 1788.

Cette année 1788, qui est celle de la Symphonie en sol mineur, est aussi celle des premières lettres de détresse que Wolfgang-Amadeus envoie à Puchberg, son compagnon de loge maçonnique. Depuis que sa fierté et la haute conscience qu'il a de son génie lui ont fait quitter, en mai 1781, le service du Prince-Archevêque de Salzbourg pour devenir l'un des tout premiers musiciens indépendants, Mozart a vu sa situation matérielle sans cesse s'aggraver par suite de l'insouciante légèreté de sa femme Constance et des embûches qu'ont semées sur sa route les jaloux et les intrigants. Les calomnies et l'incompréhension de ceux qui l'entourent ont sapé peu à peu sa renommée, et les élèves, sa principale source de revenus, le délaissent au profit d'autres professeurs plus en vue. Pourtant, après le triomphe de « Don Juan » à Prague, à la fin de 1787, il avait pu quelques temps espérer reconquérir Vienne et voir ainsi s'évanouir tous ses soucis d'argent; or, auprès de Joseph II, il n'obtient que la place de « Compositeur de la chambre impériale » au traitement annuel de 800 florins, et l'empereur ne lui commande aucune œuvre importante mais seulement de la musique de danse pour les bals de la Cour. Aussi, est-ce avec une certaine amertume qu'il écrira sur sa feuille de déclaration de revenus : « Trop pour ce que je fais, trop peu pour ce que je pourrais faire ».

L'argent manque et voilà que Constance, souvent malade, se trouve enceinte pour la quatrième fois. Le foyer, à la recherche de loyers moins onéreux, en est réduit à des déménagements successifs, et le fier Wolfgang, contraint de demander de l'argent à Puchberg qui se fait prier, écrit alors : « Quand on n'a rien devant soi, pas même le nécessaire, il est impossible de mettre sa vie en ordre. Avec rien, on ne peut rien ».

Pourtant, au plus sombre de sa misère, sa puissance créatrice semble encore s'accroître : le 22 juin, il termine le Trio en mi, le 26, la Symphonie n° 39, en mi bémol majeur (1), « immense portique d'où l'auteur va nous montrer la poétique et chaude beauté des rêves qui peuplent alors son esprit ». Le 29, sa petite fille Thérèse meurt à l'âge de six mois. C'est le troisième enfant qu'il porte en terre. Le 10 juillet, il termine une nouvelle Sonate en fa; le 14, encore un Trio; le 25, la Symphonie 40, et le 10 août, ce sera la Symphonie Jupiter (2) « transfiguration majestueuse et rayonnante », « véritable apothéose sonore », prodigieuse de vitalité et de génie orchestral.

On reste confondu devant la concentration d'esprit et la richesse d'inspiration qu'il a fallu à Mozart pour mener à bien en aussi peu de temps, parmi d'autres compositions et tant de tourments, la « triade » monumentale de ses dernières symphonies. D'aucuns, comme Georges de Saint-Foix, constatant que l'auteur, parvenu à la maturité, n'a jamais fait se succéder à aussi peu d'intervalle trois compositions d'une telle envergure et du même ordre, affirment qu'on ne saurait y voir l'effet du hasard, et que le triple aspect grandiose donné à son testament symphonique nous résume en quelque sorte sa vie intérieure.

Certes, tout au long de cette Symphonie n° 40, il nous sera donné de ressentir des impressions telles que l'inquiétude, la crainte, l'énergie farouche, la lutte âpre ou passionnée. Mais, n'allons pas pour autant faire de Mozart une sorte de romantique avant l'heure qui aurait voulu nous traduire les vicissitudes et les pauvres événements de sa vie quotidienne. L'auteur, nourri des œuvres et de la science des plus grands maîtres du XVIII[e] siècle, reste jusqu'au bout fidèle à l'idéal du classicisme. Son intuition géniale qui lui permettait à onze ans d'écrire une partition ni meilleure ni pire que bien d'autres sur les paroles osées du livret de la « Finta Semplice », s'est bien sûr enrichie de toutes les expériences vécues; ses émotions d'adolescent puis l'amour de Constance ont trouvé leur résonance dans certains airs, merveilleux de finesse, de souplesse et d'exactitude de « l'Enlèvement au Sérail »; la douleur et l'effroi de l'au-delà qu'il a pu éprouver à la mort de son père lui ont suggéré certains accents tragiques de « Don Juan »; de même, les sept années de lutte, de misère, de douleur qu'il vient de vivre ne sont pas étrangères à bien des inflexions de la Symphonie n° 40. Pourtant, comme l'écrivait ici-même M. Paul Pittion (3) : Le seul souci « qui le préoccupe dans les moments où l'homme devrait réagir en homme et non en artiste, c'est son œuvre, c'est la perfection de sa musique ». Ainsi Mozart en arrive à une « sorte de désincarnation de l'être quand il compose », et c'est pourquoi chez lui, les passions, les douleurs, les sentiments intenses ou tragiques, toujours exprimés « en beauté », épurés, transposés en des formes admirables comme s'ils étaient vus au travers d'un prisme qui embellirait la réalité sans la déformer, dépassent la « condition humaine » et tendent à l'universalité. P. Pittion, constatant l'envoûtement qu'exerce la musique de Mozart sur qui l'écoute, pensait à Orphée, « dont la lyre à sept cordes jouaient encore quand Aglaonice et les Ménades l'eurent massacré ». Au fond, le romantique Schumann, trouvant à la classique Symphonie n° 40 une grâce légère et hellénique, ne s'était pas trompé. Il avait seulement confondu Orphée avec Apollon, comme d'autres depuis l'ont pris pour Narcisse !

Analyse.

L'orchestre primitif ne comportait que le quatuor à cordes, une flûte, deux hautbois, deux bassons et deux cors; ni trompettes, ni timbales. Mais très vite, Mozart remania la partition en lui ajoutant deux clarinettes auxquelles il confia l'essentiel des fragments mélodiques d'abord dévolus aux hautbois. Ainsi modifiée, la Symphonie a gagné en richesse de coloris orchestral et sans doute aussi en intériorité, ce qu'elle a perdu de son « acidité » primitive.

L'analyse qui suit doit beaucoup :

1° Au livre de Georges de Saint-Foix : « Les Symphonies de Mozart ».

2° A l'article de Marcel Dautremer paru dans le numéro 25 de « L'Education Musicale » : « Quelques particularités de l'écriture mozartienne ».

3° A l'article d'Alice Gabeaud paru dans ce même numéro : « Les formes symphoniques au temps de Mozart et chez Mozart », ainsi qu'à son « Guide pratique d'analyse musicale ».

1[er] mouvement : Allegro molto.

EXPOSITION :

Pas d'introduction. Ex abrupto, les altos divisés entament les battement haletants de leurs croches qui, divisant chaque temps en quatre, accompagneront pratiquement tout le 1[er] thème et la transition. Ce **1[er] thème** (1), au rythme hâtif et aux sixtes ascendantes inquiètes, est exposé « piano » par les violons seuls, tandis que les violoncelles et les basses se contentent de ponctuer le temps initial de chaque mesure. Les trois premières notes des violons nous révèlent la cellule rythmique caractéristique (a) appelée à jouer un rôle prépondérant dans tout le mouvement. Les bois à l'unisson ne font leur apparition à la mesure 14 que pour venir « se frotter » à l'octave diminuée des violons (2). Et c'est le tutti qui conclut forte l'exposition de ce premier thème en donnant au quatuor l'occasion de réaffirmer vigoureusement à la dominante la cellule rythmique (a) (3).

(1) Voir « L'Education Musicale » n° 93, décembre 1962.
(2) Voir « L'Education Musicale » n° 92, novembre 1962.

(3) Voir « L'Education Musicale » n° 25, février 1956 : « Mozart, où le mythe retrouvé d'Orphée ».

Lors de sa reprise, piano (mes. 20 à 28), les vents inscrivent maintenant des tenues, et le thème module rapidement au relatif majeur. Il sert ainsi de **transition** et on entend à sa suite un élément secondaire très énergique (4) qui sera amplifié dans la réexposition. Puis, sur les harmonies des vents, l'agitation des cordes termine cette transition par l'affirmation farouche de la dominante de si bémol majeur, suivie d'une mesure complète de silence (mes. 43). On ne saurait rêver plus nette séparation entre les divers éléments constitutifs d'un mouvement.

N'était-ce son chromatisme descendant, plaintif, très mozartien, et anticipant curieusement sur le lyrisme romantique, le **2e thème** au relatif majeur nous semblerait presque serein (5). Ici, Mozart avec un rare bonheur et un complet renouvellement de l'expression musicale, fait appel au procédé baroque du dialogue serré entre les cordes et les vents. La reprise inverse les rôles dévolus à chacun.

Mais voici que, sur une modulation inattendue en la bémol majeur, l'agitation en croches des cordes reprend pour nous amener en manière de **conclusion,** la confidence des clarinettes et des bassons échangeant à mi-voix, sous deux notes plaintives des premiers violons, la cellule rythmique du premier thème. Puis le tutti affirme énergiquement cette même cellule et la tonalité de si bémol majeur (6). Enfin, un accord isolé clôt brusquement l'exposition en ramenant la dominante de sol mineur avant les barres de reprise.

Ce qui frappe au premier chef, dès cette exposition, c'est l'opposition violente des nuances que l'on retrouve tout au long de l'œuvre, les silences subits qui vous coupent le souffle et la tension interne des thèmes qu'à la première mesure déjà laissaient deviner tant le battement des altos que la cellule rythmique des violons. Pourtant, à aucun moment de la Symphonie, ce dynamisme exceptionnel ne débordera du cadre classique; aussi, est-ce sans doute en pensant à la fois à sa vitalité étonnante et à sa perfection formelle que M. J.-V. Hocquart a pu parler du « démonisme contenu » de la Symphonie en sol mineur.

DEVELOPPEMENT :

Il débute par deux accords brutaux. Le second, d'une ambiguïté voulue, ouvre l'accès aux modulations éloignées. Les tenues des vents nous laissent pendant deux mesures dans une incertitude tonale inquiétante, et c'est finalement dans le lointain fa dièse mineur que les violons reprennent le thème initial (7). Cet exemple suffirait pour convaincre quiconque du génie de l'harmonie que possédait Mozart. La modulation éloignée, parfaite d'élégance, semble ici tout naturellement amenée par les deux lignes mélodiques parallèles et nonchalantes des bois.

Le thème va maintenant s'étendre et s'amplifier (mes. 114 à 138), tantôt aux basses, tantôt aux cordes (8), accompagné d'un dessin en croches (B) rythmiquement issu des battements initiaux des altos. Les vents, à l'exception des bassons qui doublent les basses et leur donnent ainsi plus de mordant, se contentent de souligner les modulations. Le tout est magnifique de puissance, de rigueur et de logique.

Puis (mes. 139 à 159), le thème initial, toujours exprimé aux violons va s'amenuiser peu à peu pour se réduire à sa cellule rythmique. D'abord, les bois l'accompagnent en une sorte de faux bourdon qui lui donne un instant l'expression liturgique d'une lamentation médiévale (mes. 140 à 146). Ensuite, ils répondent par trois fois aux violons en harmonisant la cellule rythmique dont la première croche devient ainsi une appogiature quadruple, étonnante d'audace et délicieuse de sonorité (mes. 148 à 152). Enfin, tandis que les cors entament une pédale de dominante et que les bois réalisent les accords, les violons et les basses hurlent tour à tour la cellule initiale, en une imitation serrée aux dissonances déchirantes.

En guise de transition, les bassons reprennent à leur compte la pédale des cors, pendant que la flûte et les clarinettes égrènent tour à tour les trois notes de la cellule rythmique en un divin chromatique descendant et désolé.

REEXPOSITION :

Tout d'abord, elle est identique à l'exposition, si ce n'est toutefois que les bassons viennent ajouter en surimpression les

notes nostalgiques d'une courte phrase descendante pendant la reprise du premier thème (mes. 168 à 172). Mais l'élément secondaire de la transition (4) donne ici lieu à un véritable développement (mes. 191 à 210), dont l'écriture contrapuntique, le dessin d'accompagnement en croches et l'énergie farouche présentent des rapports étroits avec ce que nous avons entendu de la mesure 114 à la mesure 138 (8). La même mesure de silence sépare, comme dans l'exposition, le second thème de ce qui le précède. Pourtant, toute sérénité en est maintenant exclue; c'est l'expression d'une douleur intense qui se dégage de son chromatisme descendant entendu en sol mineur. Puis l'on retrouve, mais prolongés de façon émouvante, tous les éléments du groupe conclusif, avant qu'une courte coda ne concentre en quelques mesures la vitalité étonnante de ce mouvement. Pour finir, les violons et les altos échangent une dernière fois la phrase initiale en un dialogue las et résigné, tout de suite interrompu par le tutti qui impose la cellule rythmique (a) sur des cadences parfaites, furieuses et obstinées.

(A suivre.)

COMMENTAIRES D'ŒUVRES MUSICALES, Evolution de la musique du chant grégorien au jazz, par J. RUAULT, Professeur d'Education musicale aux écoles de la ville de Paris, Producteur des émissions musicales de la radio scolaire, et R. BLIN, Professeur d'Education musicale à l'Ecole Normale d'Instituteurs de Versailles. Un volume 13,5 × 21, 240 pages, 15,50 F. Librairie Armand Colin-Bourrelier, 104, boulevard Saint-Michel, Paris-5e.

Cet ouvrage est la réédition en un seul volume des « commentaires » publiés en deux tomes, le premier en 1950, le second en 1954.

Les auteurs en ont revu et complété le texte pour en faire un tableau de l'évolution de la musique du Moyen Age à l'époque contemporaine. Près de 80 musiciens jalonnent, dans les nouveaux « commentaires » de Ruault et Blin, les étapes de cette évolution. Les auteurs y présentent et y commentent 110 œuvres allant du chant grégorien au jazz moderne, illustrées par 472 citations musicales qui peuvent être chantées ou solfiées. Ces exercices de chant ou de solfège sur des thèmes musicaux pris dans les œuvres commentées permettront chaque fois d'associer plus activement les auditeurs à l'effort de conpréhension en faveur d'une œuvre déterminée.

Le programme proposé convient à tous les degrés de l'enseignement (écoles primaires, lycées, collèges, écoles normales, etc...). Cependant, dans une liste placée en tête de l'ouvrage, les auteurs signalent les œuvres convenant plus particulièrement aux enfants de 6 à 11 ans.

ÉCOLES DE MUSIQUE - MORCEAUX DES CONCOURS 1966

Piano (Excellence)

TOURCOING :
— Triana (extr. d'Iberia) ALBENIZ
VERSAILLES :
— Rapsodie en mi bémol BRAHMS
LISIEUX :
— Fantaisie chromatique et fugue J.-S. BACH
BESANÇON, PONTARLIER :
— Partita en si bémol (Prélude) J.-S. BACH
ORLEANS :
— Prélude et fugue ut mineur, 2e livre J.-S. BACH
ORLEANS :
— Prélude et fugue sol dièse, 1er livre J.-S. BACH
NICE :
— Prélude et fugue fa mineur J.-S. BACH
SETE :
— Prélude et fugue fa dièse mineur J.-S. BACH
PAU :
— Prélude et fugue si bémol majeur J.-S. BACH
ORLEANS :
— Prélude et fugue si bémol mineur J.-S. BACH
CAEN :
— Prélude et fugue si mineur, 2e livre J.-S. BACH
ORLEANS :
— Concerto no 4 (1er mouvement) BEETHOVEN
PONTARLIER :
— Nocturne en fa mineur CHOPIN
PARIS-15e :
— Sonate en si mineur (1er mouvement) CHOPIN
BESANÇON :
— Sonate en si mineur (Final) CHOPIN
MULHOUSE :
— Sonate en si bémol mineur (1er mouvement) CHOPIN
ORLEANS :
— Etudes op. 10, nos 4 et 8 CHOPIN
ORLEANS :
— Etude op. 25, no 1 CHOPIN
SETE :
— 2e Polonaise CHOPIN
LISIEUX :
— Feux d'artifice DEBUSSY
PONTARLIER :
— La Fille aux cheveux de lin DEBUSSY
DOUAI :
— Mouvements DEBUSSY
PARIS-15e :
— Poissons d'or DEBUSSY
ORLEANS :
— Toccata DAUTREMER
VERSAILLES :
— Prélude et fugue (extr. des 4 Etudes) DUCASSE
MONTPELLIER :
— Sonate en mi bémol mineur (3e mouvement) DUKAS
NICE :
— Ballade FAURE
BESANÇON :
— 4e Nocturne FAURE
VALENCIENNES :
— Prélude, Aria et Final FRANCK
DOUAI :
— Prélude, Aria et Final (Final) FRANCK
NICE :
— Variations symphoniques FRANCK
BLOIS :
— Les Rois mages GALLON
DOUAI :
— Air et variations de la Suite en ré mineur HAENDEL
CAEN :
— 2e Ballade LISZT
MONTPELLIER :
— Légende de Saint-François de Paul marchant sur les flots LISZT
BLOIS :
— La Ronde des lutins LISZT
NICE :
— Toccata POULENC
CAEN :
— Sarcasmes PROKOFIEV
BELFORT :
— Etude RACHMANINOFF
VALENCIENNES :
— Alborada del gracioso RAVEL
MONTPELLIER :
— Gigue pour la main gauche SAINT-SAENS
PAU :
— 2e Toccata SANCAN
PAU :
— Sonate en sol mineur (Final) SCHUMANN

Piano (Supérieur)

SAINT-MAUR-DES-FOSSES :
— Prélude, Récitatif et Final T. AUBIN
TOURCOING :
— Partita no 4 en ré majeur (menuet et gigue) J.-S. BACH
ANGERS (B) :
— Partita no 7 en si mineur (ouverture dans le style français) J.-S. BACH
LYON (A) :
— Suite anglaise no 2 en la mineur (Prélude) J.-S. BACH
ANGERS (B) :
— Suite anglaise no 3 en sol mineur J.-S. BACH
CHAMBERY (A) :
— Fugue en si bémol majeur, vol. 2 J.-S. BACH
VICHY :
— Prélude en ut mineur J.-S. BACH
REIMS :
— Prélude en ré majeur J.-S. BACH
CALAIS :
— Prélude et fugue ut mineur, vol. 2 J.-S. BACH
SAINT-OMER :
— Prélude et fugue ré mineur J.-S. BACH
AMIENS :
— Prélude et fugue mi majeur, vol. 1 J.-S. BACH
DOUAI :
— Prélude et fugue fa mineur, vol. 1 J.-S. BACH
CHAMBERY (B) :
— Prélude et fugue la bémol majeur, vol. 2 J.-S. BACH
PAU :
— Prélude et fugue si bémol majeur J.-S. BACH
DOLE :
— Prélude et fugue si bémol mineur J.-S. BACH
CAMBRAI :
— Prélude et fugue si mineur, vol. 2 J.-S. BACH
CAEN :
— « Suite » op. 14, 2e mouvement BARTOK
CAMBRAI :
— Mikrokosmos no 140, vol. 6 BARTOK
NEVERS :
— Sonate no 6 (Final) BEETHOVEN
DOLE :
— Sonate no 7 (Largo et Final) BEETHOVEN
GENNEVILLIERS :
— Sonate no 10 (Final) BEETHOVEN
MULHOUSE :
— Sonate no 17 (1er mouvement) BEETHOVEN
AIX-EN-PROVENCE :
— Sonate no 21 (Aurore) (1er mouvement) BEETHOVEN
LYON (B), PARIS-15e :
— Sonate no 23 (Appassionata) (1er mouvement) BEETHOVEN
BESANÇON (A) :
— Sonate no 24 en fa dièse majeur BEETHOVEN
CAEN :
— Sonate no 26 (L'absence et le retour) BEETHOVEN
LISIEUX (B) :
— 32 Variations BEETHOVEN
VALENCIENNES :
— Deux Caprices, op. 76 BRAHMS
SETE (A) :
— 2e Intermezzo BRAHMS
NICE :
— Variations sur un thème de Haendel BRAHMS
DOUAI, PAU :
— 1re Ballade CHOPIN
BLOIS (B) :
— 1er Concerto, 1er Solo CHOPIN
BLOIS (A), MULHOUSE (A), VICHY :
— 1er Impromptu CHOPIN
BOULOGNE-SUR-MER, MONTPELLIER (B) :
— 2e Polonaise CHOPIN
CALAIS :
— 2e Scherzo en si bémol mineur CHOPIN
NANTES :
— Sonate en si mineur (1er mouvement) CHOPIN
METZ, MULHOUSE :
— Sonate en si bémol mineur (1er mouvement) CHOPIN
AMIENS :
— Variations brillantes, op. 12 CHOPIN
NANTES :
— Toccata DAUTREMER
LYON (B) :
— Etude no 7 « Pour les degrés chromatiques » DEBUSSY
LISIEUX (B) :
— « Hommage à S. Pickwick » DEBUSSY
PARIS-15e :
— « Général Lavine » DEBUSSY
PONTARLIER (A) :
— « Le petit berger » DEBUSSY
CHAMBERY (A) :
— « Les jardins sous la pluie » DEBUSSY
ANGERS (A), LYON (A) :
— « Reflets dans l'eau » DEBUSSY
SAINT-OMER :
— Ballade FAURE
SETE (B) :
— 4e Barcarolle FAURE
MONTPELLIER (A) :
— 2e Impromptu FAURE
PONTARLIER (B) :
— Romance sans parole FAURE
ORLEANS :
— Thème et Variations FAURE

LONS-LE-SAUNIER :
— Scherzo — **J. FRANCAIX**
PONTARLIER (B) :
— Sonate n° 18 en fa majeur — **HAYDN**
NEVERS :
— Prélude, arioso et fughette — **HONEGGER**
CLERMONT-FERRAND :
— 12e Rapsodie — **LISZT**
BESANÇON (B), LILLE, VERSAILLES :
— Variations sérieuses — **MENDELSSOHN**
BELFORT (B) :
— Etude de Concert — **PIERNE**
METZ :
— Suggestion diabolique — **PROKOFIEV**
SETE (A) :
— L'Egyptienne — **RAMEAU**
CHAMBERY (B) :
— Jeux d'eau — **RAVEL**
REIMS :
— Sonatine (1er mouvement) — **RAVEL**
BESANÇON (A) :
— Sonatine (menuet) — **RAVEL**
DOLE, LISIEUX (A) :
— Sonatine (final) — **RAVEL**
BESANÇON (B) :
— La Vallée des cloches — **RAVEL**
VALENCIENNES :
— Bourrée et Ronde — **ROUSSEL**
TOURCOING :
— Fantaisie en ut majeur (1er mouvement) — **SCHUBERT**
AIX-EN-PROVENCE (A) :
— Carnaval de Vienne — **SCHUMANN**
MONTPELLIER (A) :
— Essor — **SCHUMANN**
BELFORT (A) :
— Au Soir et Elévation — **SCHUMANN**
CAMBRAI, ROUEN :
— Variations « ABEGG » — **SCHUMANN**
BREST :
— Grande sonate op. 37 — **TCHAIKOVSKY**
TROYES :
— Sonate en la bémol (1er mouvement) — **WEBER**
SAINT-MAUR-DES-FOSSES (A), SETE (B) :
— Sonate en la bémol (Rondo) — **WEBER**

Piano (Moyen)

ANGERS :
— Petite Rapsodie (Tome 3) — **J. ALAIN**
PAU :
— Allemande en ut majeur — **J.-S. BACH**
DOUAI :
— Concerto Italien (1er mouvement) — **J.-S. BACH**
ROUEN :
— Concerto Italien (Final) — **J.-S. BACH**
ANGERS :
— Fugue en ut dièse majeur, vol. 1 — **J.-S. BACH**
CAMBRAI :
— Fugue en fa majeur, vol. 1 — **J.-S. BACH**
SETE :
— Fugue en ré mineur — **J.-S. BACH**
DOLE (A) :
— Gavotte Suite ré mineur — **J.-S. BACH**
CALAIS :
— Invention à 3 voix, n° 3 — **J.-S. BACH**
SAINT-MAUR-DES-FOSSES :
— Invention à 3 voix, n° 4 — **J.-S. BACH**
NICE :
— Invention à 3 voix, n° 10 — **J.-S. BACH**
CAEN :
— Prélude en si bémol majeur, vol. 1 — **J.-S. BACH**
ORLEANS :
— Prélude en mi mineur, vol. 1 — **J.-S. BACH**
LYON :
— Sonate n° 7, op. 3 (1er mouvement) — **BEETHOVEN**
NANTES :
— Sonate n° 21, op. 53 (L'Aurore) (1er mouvement) — **BEETHOVEN**
MONTPELLIER :
— Sonate n° 25, en sol majeur, op. 79 (entière) — **BEETHOVEN**
PARIS-15e (B) :
— Sonate n° 10, op. 14, n° 2 (Final) — **BEETHOVEN**
VICHY :
— Sonate op. 26 (1er mouvement) — **BEETHOVEN**
METZ :
— 15 variations et fugue sur un thème héroïque — **BEETHOVEN**
GENNEVILLIERS, PARIS-15e (A) :
— Mazurka — **L. BEYDS**
BREST (A) :
— Variations sur « L'amour de moy » — **BERTHELOT**
BESANÇON :
— Complainte pour l'enfant rêveur — **E. BONNAL**
SAINT-OMER :
— Cappricio en sol mineur — **BRAHMS**
BOULOGNE-SUR-MER :
— Intermezzo op. 119, n° 0 — **BRAHMS**
SAINT-OMER :
— Intermezzo en mi majeur — **BRAHMS**
NANTES :
— Intermezzo n° 2, op. 116 — **BRAHMS**
SETE :
— Danse villageoise — **CHABRIER**
CALAIS, CHAMBERY (A) :
— Scherzo-valse — **CHABRIER**
DOLE (B) :
— Nocturne posthume — **CHOPIN**
LILLE, PAU :
— 1re Polonaise — **CHOPIN**
PARIS-15e (B) :
— Etude n° 6, vol. 1 — **CRAMER**
PONTARLIER :
— Andante cantabile — **CZERNY**
MULHOUSE :
— 1re Arabesque — **DEBUSSY**
BLOIS (B), DOLE (A) :
— Doctor gradus ad Parnassum — **DEBUSSY**
NEVERS (B) :
— Au gré des ondes (claquettes et mouvement perpétuel) — **DUTILLEUX**
CHAMBERY (B), LYON :
— 2e Impromptu — **FAURE**
PARIS-15e (B) :
— Romance sans parole — **FAURE**
TOURCOING :
— Air varié et Final de la Sonate en ré mineur — **HAENDEL**
BESANÇON :
— Sonate en ré majeur — **HAYDN**
REIMS :
— Thème varié — **HAENDEL**
NEVERS (A) :
— Histoires : A Guiddy Girl — **IBERT**
BREST (B), VALENCIENNES :
— Rondo capricioso — **MENDELSSOHN**
CAEN :
— Sonate si bémol majeur, K. 333 (1er mouvement) — **MOZART**
MULHOUSE :
— Sonate sol majeur (1er mouvement) — **MOZART**
MULHOUSE :
— Sonate ut majeur (Rondo) — **MOZART**
BLOIS (A) :
— Var. « Ah ! vous dirai-je maman » — **MOZART**
DOLE (B), GENNEVILLIERS, PARIS-15e (A) :
— Toccata en la — **PARADISI**
DOUAI :
— Mouvements perpétuels, nos 2 et 3 — **POULENC**
SAINT-MAUR-DES-FOSSES :
— 3e Gavotte op. 32, n° 3 — **PROKOFIEV**
CLERMONT-FERRAND :
— Menuet sur le mon de Haydn — **RAVEL**
BELFORT :
— Sonatine (1er mouvement) — **RAVEL**
ORLEANS :
— Sonatine (Final) — **RAVEL**
VALENCIENNES :
— Tombeau de Couperin (Forlane) — **RAVEL**
CAMBRAI :
— Tombeau de Couperin (Prélude) — **RAVEL**
BOULOGNE-SUR-MER, SAINT-OMER :
— Sonate en ré mineur — **SCARLATTI**
TROYES :
— Sonate n° 20 en sol mineur — **SCARLATTI**
NEVERS :
— Sonate en sol majeur — **SCARLATTI**
NICE :
— Thème varié en si bémol — **SCHUBERT**
AMIENS :
— Phantasiestuke op. 12, nos 3 et 7 — **SCHUMANN**
CAMBRAI :
— Phantasiestuke op. 12, n° 1 — **SCHUMANN**
TROYES :
— Phantasiestuke op. 12, n° 3 — **SCHUMANN**
CLERMONT-FERRAND :
— 2e Novelette — **SCHUMANN**
NEVERS : (B)
— 4e Novelette — **SCHUMANN**

Orgue (Excellence)

MULHOUSE :
— Passacaille et Fugue (livre 2 p. 65) — **J.-S. BACH**

Orgue (Supérieur)

ROUEN :
— Fugue en ré majeur — **J.-S. BACH**
VALENCIENNES :
— Fugue en sol majeur — **J.-S. BACH**
NANTES :
— Grande fugue en sol mineur — **J.-S. BACH**
CHAMBERY :
— Fugue en la mineur — **J.-S. BACH**
LYON :
— Fantaisie et Fugue en sol mineur — **J.-S. BACH**
METZ :
— Prélude et Fugue en ré majeur (livre 1) — **J.-S. BACH**
ANGERS :
— Prélude et Fugue en sol majeur (livre 2 n° 2) — **J.-S. BACH**
MULHOUSE :
— Prélude et Fugue en la mineur (livre 2) — **J.-S. BACH**
REIMS :
— Toccata, Adagio et Fugue en ut majeur — **J.-S. BACH**

MULHOUSE :
— Toccata Dorienne — J.-S. BACH

AMIENS :
— Toccata (Anthologie n° 45) — BUXTEHUDE

DOUAI, LILLE :
— 4 versets sur « Ave Maria Stella » — DUPRE

ANGERS :
— Choral varié « Veni créator » — DURUFLE

LYON :
— « La Nativité » — LANGLAIS

CHAMBERY :
— 23e Prélude des « 24 Préludes liturgiques » — LITAIZE

VALENCIENNES :
— « Les bergers » extr. de « La Natavité » — MESSIAEN

ROUEN :
— Canon en si mineur — SCHUMANN

NANTES :
— Suite évocatrice (Caprice) — TOURNEMIRE

METZ :
— Impromptu (Pièces de Fantaisie, 3e Suite) — VIERNE

REIMS :
— Toccata en si bémol mineur — VIERNE

Orgue (Cours Moyen)

MULHOUSE :
— Choral « Wer nur den lieben Gott » — J.-S. BACH

METZ :
— Fugue en sol mineur (livre 5) — J.-S. BACH

REIMS :
— Passacaille et Fugue en ut mineur — J.-S. BACH

AMIENS :
— Prélude et Fugue en ut majeur (livre 1 n° 3) — J.-S. BACH

GRENOBLE :
— Prélude et Fugue en mi mineur (livre 1 n° 9) — J.-S. BACH

MULHOUSE :
— Prélude et Fugue en la mineur (livre 5 n° 4) — J.-S. BACH

MULHOUSE :
— Prélude et Fugue en si bémol majeur (livre 5 n° 8) — J.-S. BACH

VALENCIENNES :
— 5e Sonate — J.-S. BACH

ANGERS :
— Prélude et Fugue en sol majeur — BUXTEHUDE

NANTES :
— Fugue sur le « Pange Lingua » — DE GRIGNY

METZ :
— Première élévation — DUPRE

DOUAI, LILLE :
— Exercice de pédale — FLOR PEETERS

DOUAI, LILLE :
— Hommage à Josquin des Prés — GRUNENWALD

AMIENS :
— La Nativité — LANGLAIS

VALENCIENNES :
— Dialogue sur les mixtures — LANGLAIS

ANGERS :
— « Les Mages » extr. de la « La Nativité » — MESSIAEN

NANTES :
— Divertissement — VIERNE

Harpe (Excellence)

VALENCIENNES :
— Sérénade — J.-M. DAMASE

VERSAILLES :
— Pavane — FRANCISQUE

VALENCIENNES :
— Concerto (1er et 2e mouvements) — HAENDEL

VERSAILLES :
— Impromptu-Caprice — PIERNE

Harpe (Supérieur)

DOUAI :
— Pièce de concert — BUSSER

BESANÇON :
— Fantaisie — GRANDJANY

LYON :
— Impromptu — REVEL

TOURCOING :
— Cadence de l'Ouverture de Mignon — A. THOMAS

MONTPELLIER :
— Féerie, Prélude et Danse — M. TOURNIER

REIMS :
— Sonate (Final) — M. TOURNIER

TOURCOING :
— Sonatine (1er mouvement) — M. TOURNIER

LILLE, VERSAILLES :
— Thème et Variations — M. TOURNIER

Harpe (Cours Moyen)

DOUAI :
— Variations sur un air suisse — BEETHOVEN

NANTES :
— Barcarolle — GALLON

PAU :
— Sarabande — GAUBERT

LYON :
— Passacaille — HAENDEL

VERSAILLES :
— Berceuse — HASSELMANS

BESANÇON :
— Ballade — IBERT

MULHOUSE :
— Sonate — NADERMANN

REIMS :
— 4e Sonatine — NADERMANN

LILLE :
— Concertino — OBERTHUR

MULHOUSE :
— Prélude — M. TOURNIER

Alto (Excellence)

CAMBRAI :
— Suite pour Alto (1er, 3e et 5e mouvements) — M. FRANCK

MULHOUSE :
— Sonate en mi mineur (entière) — MARCELLO

MULHOUSE :
— Poème (1er mouvement avec cadence) — MASSIS

CAMBRAI :
— Etude n° 7 — VIEUX

Alto (Supérieur)

ORLEANS, VERSAILLES :
— Suite n° 1 pour violoncelle (Allemande) — J.-S. BACH

ROUEN :
— Suite n° 2 en ré mineur (Prélude) — J.-S. BACH

TOURCOING :
— Suite n° 4 (Sarabande) — J.-S. BACH

CALAIS, ROUEN :
— Allegro Appassionato — BUSSER

DOUAI :
— Concertstück — ENESCO

VERSAILLES :
— Ballade (Final) — GAUBERT

CAEN :
— 1re Sonate (3e mouvement) — HINDEMITH

TOURCOING :
— Concerto en ré majeur (1er mouvement avec coupure) — HOFFMEISTER

ORLEANS :
— Poème (1er mouvement) — MASSIS

AIX-EN-PROVENCE :
— Fantaisie — PLANEL

METZ :
— Concerto (Andante et Final) — RIVIER

BREST :
— Concerto en ré majeur (1er mouvement) — STAMITZ

CAEN :
— Concerto en ré majeur (Andante et Final) — STAMITZ

Alto (Cours Moyen)

ANGERS, BREST (B), GRENOBLE (A), NANTES :
— Concerto en ut mineur (1er Allegro) — J.-Ch. BACH

CLERMONT-FERRAND :
— Concerto en ut mineur (1er et 2e mouvements) — J.-Ch. BACH

GRENOBLE (B) :
— 2e Suite : Sarabande — J.-S. BACH

GRENOBLE (A) :
— 3e Suite : Bourrées 1 et 2 — J.-S. BACH

LYON :
— Arioso et Allegro — Stan GOLESTAN

METZ :
— Concerto (Andante et 1er Allegro) — HAENDEL

ORLEANS :
— Concerto (Andante et Final) — HAENDEL

NANTES :
— Sonate Celtique op. 62 (Andante Sostenuto) — Swan HENNESSY

BREST :
— Sonate en sol mineur op. 11 (Adagio et Allegro) — MARCELLO

GRENOBLE (B) :
— 7e Concerto (Andante et Final) — RODE

BESANÇON, LILLE, PAU :
— 8e Concerto (1er Solo) — RODE

CALAIS :
— Fantaisie-Caprice — ROUGNON
ROUEN :
— Concerto en sol majeur — STEIGER
REIMS :
— Largo et Allegro — TELEMANN

Violoncelle (Excellence)

PAU :
— 3e Suite : Sarabande et Gigue — J.-S. BACH
PARIS-15e :
— 6e Suite : Allemande et Courante — J.-S. BACH
METZ :
— Prélude, Sicilienne et Final — BAZELAIRE
NICE :
— Adagio et Allegro — BOCCHERINI
PAU :
— Concerto (1er mouvement) — DVORAK
METZ :
— Elégie — FAURE
METZ :
— Papillons — FAURE
METZ :
— Tambourin — GRETRY
PARIS-15e :
— Concerto — MILHAUD
METZ :
— Concerto (entier) — SAINT-SAENS
NICE :
— Ballade — SAUGUET
TROYES :
— Variations sur un thème Rococo (1-2-6-7) — TCHAIKOVSKY

Violoncelle (Supérieur)

LYON (A) :
— Concerto (1er mouvement) — C.-P.-E. BACH
ROUEN :
— Concerto (Adagio et 1er mouvement) — J.-Ch. BACH
CAEN, GENNEVILLIERS, NANTES, PARIS-15e, REIMS :
— **1re Suite :**
Prélude — J.-S. BACH
BESANÇON (A), CAEN, CAMBRAI :
Allemande — J.-S. BACH
CAEN, GRENOBLE :
Courante — J.-S. BACH
AMIENS, REIMS :
Sarabande — J.-S. BACH
BELFORT :
— **2e Suite :**
Prélude — J.-S. BACH
CHAMBERY, VALENCIENNES :
Allemande — J.-S. BACH
AIX-EN-PROVENCE :
Sarabande — J.-S. BACH
LONS-LE-SAUNIER, ORLEANS :
— **3e Suite :**
Allemande — J.-S. BACH
CALAIS, SAINT-OMER :
Gigue — J.-S. BACH
MONTPELLIER, TOURCOING :
— **4e Suite :** Sarabande — J.-S. BACH
SAINT-MAUR, VERSAILLES :
— **5e Suite :** Sarabande — J.-S. BACH
CAMBRAI, CHAMBERY, SAINT-MAUR, SAINT-OMER :
— Concerto en si bémol (1er mouvement) — BOCCHERINI
TROYES :
— Concerto Ibérique (Final) — BOUSQUET
ORLEANS :
— Concerto en ré — DAVIDOFF
AMIENS :
— Concerto en mi mineur (1er Solo) — DAVIDOFF
LONS-LE-SAUNIER :
— Menuet — DEBUSSY
CALAIS, LYON (B) :
— Concerto (1er mouvement) — DVORAK
GRENOBLE :
— Concerto (1er mouvement) — ELGAR
MONTPELLIER :
— Concerto (Adagio moderato et Allegro molto) — ELGAR
MULHOUSE :
— Sonate (Sicilienne et Allemande) — W. de FESCH
CLERMONT-FERRAND :
— Concerto dans le style ancien (1er mouvement) — KARJINSKY
AIX-EN-PROVENCE, LILLE, VALENCIENNES, VERSAILLES :
— Concerto (1er mouvement) — LALO
GENNEVILLIERS, PARIS-15e :
— Intermezzo — LALO
BELFORT :
— Introduction et Final — LALO
NANTES :
— Final — LALO
METZ :
— Concerto — LINDNER
BESANÇON (A) :
— Passacaille — LULLY
AIX-EN-PROVENCE (A) :
— Allegro appassionato — SAINT-SAENS

CAEN, NICE :
— Concerto — SAINT-SAENS
DOUAI :
— Concerto avec coupures dans le Final — SAINT-SAENS
BESANÇON (B) :
— Final seul — SAINT-SAENS
BESANÇON (B) :
— Suite — TORTELIER
TOURCOING :
— Concertino (Final) — VACHEY
REIMS :
— Poissons chinois — VIERNE
MULHOUSE :
— Concerto en ré majeur — VIVALDI

Violoncelle (Cours Moyen)

VERSAILLES :
— Concerto (1er mouvement) — ACCOLAY
DOLE (B) :
— Sonate ancienne (1er et 2e mouvements) — AUBERT
BELFORT :
— Concerto en ut mineur (Adagio et Allegro) — J.-Ch. BACH
CAEN :
— **1re Suite :**
Menuet — J.-S. BACH
NANTES :
Sarabande — J.-S. BACH
VALENCIENNES :
— Aria — BOZZA
PAU :
— 1er Concerto — BREVAL
ROUEN :
— 2e Suite (Prélude) — CAIX d'HERVELOIS
DOLE (A) :
— Plainte et Gigue — CAIX d'HERVELOIS
BREST (A) :
— Sonate (Grave et Courante) — ECCLES
DOUAI :
— Lamento — FIORILLO
REIMS :
— Concerto moldave — Stan GOLESTAN
GRENOBLE (A) :
— 3e Concerto (1er mouvement) — GOLTERMANN
ROUEN :
— 5e Concerto (1er mouvement) — GOLTERMANN
VALENCIENNES :
— Concerto en ut majeur — HAENDEL
CHAMBERY :
— 1re Sonate en sol mineur — HAENDEL
MULHOUSE :
— Concertino (1er mouvement) — KUMMER
AMIENS :
— Passacaille — LULLY
BESANÇON :
— Prélude et Air Gai — MARIN-MARAIS
PARIS-15e (A) :
— Arabesque n° 1 — MARTINU
GENNEVILLIERS, PARIS-15e (B) :
— Nocturne n° 2 — MARTINU
BREST (B) :
— Romance sans paroles — MENDELSSOHN
GRENOBLE (B) :
— 1er Concertino (Rondo) — ROMBERG
TROYES :
— Concerto n° 2 (1er mouvement) — ROMBERG
PONTARLIER :
— Sonate n° 2 — ROMBERG
NICE :
— Aria et Final — RONCHINI
DOUAI, SAINT-MAUR-DES-FOSSES :
— Allegro appassionato — SAINT-SAENS
CALAIS, SAINT-OMER :
— Sonate en sol — SAMMARTINI
MONTPELLIER :
— Concertino (Allegro) — VACHEY
NANTES :
— Concerto (2e, 1er, 4e mouvements) — VIVALDI
CAEN :
— 5e Sonate — VIVALDI

VILLE DU MANS

Un concours sur épreuves est ouvert à PARIS, pour le recrutement d'un professeur de harpe et solfège, pour le Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique du MANS, le VENDREDI 4 NOVEMBRE 1966.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser : Mairie du MANS - Secrétariat Général.

LA SCULPTURE ROMANE EN BOURGOGNE

par R. BRYCKAERT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Chaptal

Si Cluny a rayonné dans toute la France au XII[e] siècle, il n'est pas étonnant de découvrir une parenté de style entre la sculpture du Languedoc et celle de la Bourgogne. Moissac, Saint-Sernin-de-Toulouse étaient autant de filiales de l'abbatiale bourguignonne, la plus vaste de la chrétienté, détruite en grande partie au début du XIX[e] siècle. Les morceaux de sculpture sont peut-être moins nombreux en Bourgogne qu'en Languedoc, mais à côté des quelques chapiteaux de Cluny, heureusement sauvés, il y a le beau portail de la Madeleine-de-Vézelay, celui de Saint-Lazarre-d'Autun et ses riches chapiteaux, le portail de l'église de Montceaux-l'Etoile et celui de l'ancien prieuré de Charlieu.

Les thèmes bourguignons sont souvent les mêmes que ceux des églises languedociennes où les tympans sont largement sculptés. Parfois ils sont nouveaux comme à Vézely ou à Neuilly-en-Donjon avec l'hommage des Rois Mages à la Vierge. Mais le trait original qui se dégage des œuvres, semble être un sens très aigu de la nature avec ses fruits, ses arbres et ses fleurs, traités avec élégance et virtuosité.

En fait de sculpture, il ne reste guère de **Cluny,** qu'une série de chapiteaux provenant du pourtour du chœur. Leur taille est grande. On peut imaginer d'après elle, l'ampleur de l'édifice qu'ils ornaient. Ils représentent les quatre premiers tons du plain-chant; non qu'il s'agisse des différents modes plagaux ou authentiques mais du début des airs sur lesquels on entonnait les chants sacrés. Ils sont symbolisés par des personnages jouant d'un instrument, dans une gloire elliptique, ornée d'une inscription latine.

C'est un document intéressant sur les instruments de l'époque : jeune homme jouant du luth, danseuse s'accompagnant probablement de cymbales, musicien jouant de la cithare, musicien frappant le « tintinabulum », sorte de clochettes suspendues à un bâton horizontal porté sur l'épaule. Un beau chapiteau représente encore les fleuves et les arbres du Paradis. Quatre jeunes gens, nus, occupent les coins. A leurs pieds, s'écoulent les eaux du Physon, du Géhon, du Tigre et de l'Euphrate. Pour éviter toute confusion dans l'interprétation de la réalité, l'artiste a eu soin de mêler à ces flots, quelques poissons. Le reste des quatre faces est occupé par une flore abondante et vivante. On y reconnaît l'olivier, la vigne, le pommier et le figuier avec leurs fleurs et leurs fruits.

Le magnifique portail de la Madeleine-de-**Vézelay** est précédé d'un narthex. Son tympan nous offre une image nouvelle; celle de l'Esprit de Dieu, transmis aux apôtres. Le Christ est assis au centre, dans une gloire. Nimbé, il est immense et de ses mains ouvertes sortent les rayons de l'Esprit qui se posent sur la tête des disciples. On reconnaît parmi eux saint Pierre, proche du Christ.

Quelle animation ! Chaque figure a une expression particulière. Si les plis des vêtements sont encore conventionnels, enroulés en spirale aux genoux, le bas des robes en un « pli soufflé », que semble animer un vent invisible, apporte vie et mouvement. Au linteau et tout autour du tympan, les peuples à évangéliser sont présents; du moins tels que l'imagination médiévale les voyait; cynocéphales ou hommes à tête de chien de l'Inde, hommes aux grandes oreilles de quelque région inconnue, pygmées d'Afrique, si petits pensait-on, qu'il leur fallait une échelle pour enfourcher leurs chevaux. Avant de pénétrer sous la nef, les catéchumènes devaient recevoir le baptême. C'est pourquoi saint Jean-Baptiste les accueille au trumeau. Vêtu de sa peau de chameau, il préfigure le Christ au seuil de l'église.

Par rapport à la sculpture du Languedoc, l'élément nouveau de cet ensemble est l'animation, voire l'agitation presque dramatique des divers personnages dont les attitudes variées sont encore soulignées par la finesse du vêtement et sa légèreté que marquent les plis en éventail, les enroulements décoratifs ou le flottement des robes.

Par son tympan et par ses chapiteaux Saint-Lazare-**d'Autun** est un des plus beaux ensembles bourguignons.

Il nous reste du portail nord de l'église la figure d'Eve allongée, réemployée après démolition du portail dans une maison de la ville. C'est un fragment de linteau qui traite le nu de manière très décorative. Eve cueille d'une main le fruit défendu d'un arbre que tiennent encore les griffes de Satan. On regrette de ne plus posséder Adam, son vis-à-vis, à qui elle murmure son secret, au travers des feuillages. Le corps modelé est presque vivant. On est loin des figures hiératiques découvertes jusqu'alors.

L'ensemble des chapiteaux est aussi remarquable. L'un deux figure le martyre de saint Vincent. Si deux lions, sculptés assez naïvement, n'attirent pas le regard, on ne peut s'empêcher d'admirer la belle disposition du corps allongé du saint, que protègent deux grands oiseaux, tenant la place des volutes d'angle.

Quelques chapiteaux sont à décoration florale. Mais toujours le végétal y est traité de façon originale, comme si la recherche de la virtuosité avait été le but de l'artiste. Les feuilles y sont vues du dessous, parfois coupées au ras de la nervure centrale. Les fleurs abondantes, y sont souvent traitées de la même manière.

L'arche de Noé, sous la forme d'une maison, est naïvement posée en équilibre au sommet d'un mont.

Le sommeil des Rois Mages est un chef-d'œuvre. Trois têtes sur un même oreiller, trois rois, sous la même couverture, élégamment arrondie et plissée, occupent transversalement une face du chapiteau tandis qu'un ange touche du doigt l'un d'eux qui s'éveille, et montre l'étoile qui guidera leur chemin. Toute la scène est ici représentée avec une économie de moyens remarquable et une grande élégance. La Nativité montre Jésus, baigné dans un bassin rond, sous l'œil de sa Mère et de saint Joseph, la tête appuyée sur sa main, tandis qu'une frise de fleurs domine la scène.

La fuite en Egypte où saint Joseph tient sur son épaule les outils de charpentier, montre la Vierge et l'Enfant montés sur l'Ane. La tête de l'animal est finement sculptée tandis que sous ses pattes de gros cabochons rappellent sans doute quelque lourd tissu oriental.

Le tympan de Saint-Lazare nous propose un thème déjà connu : le Jugement dernier d'après l'Evangile de saint Matthieu, sculpté par ailleurs au tympan de Beaulieu. Le Christ qui occupe le centre, est de dimensions gigantesques, dans une gloire que soutiennent des Anges. Autour de lui, la Vierge et les apôtres forment un groupe serré, mais élégant, où l'on reconnaît saint Pierre, à son énorme clé. Mêmes conventions, plis en spirale,

plis soufflés, ici comme à Vézelay mais aussi comme en Aquitaine, même allongement démesuré des figures.

Comme à Beaulieu, des anges sonnent de la trompe ou de l'olifaut au jour du Jugement dernier. Saint Michel pèse les âmes et le Démon s'accroche de tout son poids à l'un des plateaux de la balance.

Mais, si les scènes de l'Enfer sont identiques à celles que nous avons déjà vues en Languedoc, avec ses figures grimaçantes de démons et de torturés, remarquons avec quelle touchante naïveté, le sculpteur Gislebertus dont le nom figure au tympan, a représenté les âmes croyantes se glissant sous le manteau d'un saint, prenant à bras-le-corps un ange, se poussant même les unes les autres dans le Paradis, pour assurer leur salut. De tels détails aussi émouvants, ne se rencontrent guère souvent. Au linteau, dans le cortège des élus sortant des tombeaux, on reconnaît traditionnellement les pèlerins de Saint-Jacques et de Terre Sainte portant besace avec coquille ou croix de saint André. Les réprouvés se bouchent les oreilles et l'un d'eux est saisi au col par deux mains gigantesques qui l'étranglent.

Le petit portail de l'église de **Montceaux-l'Etoile,** en Saône-et-Loire, représente l'Ascension. Il est plus modeste par ses dimensions. Le Christ n'est plus comme à la porte Miégeville de Saint-Sernin-de-Toulouse, soutenu aux aisselles par deux anges, il est debout dans une gloire elliptique que deux anges enlèvent au ciel. Il a quitté la terre, et la Vierge et les apôtres au linteau, s'agitent et lèvent les bras pour marquer leur étonnement.

Le portail de l'ancien prieuré de **Charlieu,** dans la Loire, montre à quel point les artistes donnent à leurs personnages des attitudes dansantes et même contorsionnées, pour rendre la vie et le mouvement. Il est vrai que la pierre qu'ils travaillent est belle et tendre. Ils s'abandonnent alors à un travail de virtuose.

Au tympan, le Christ est assis dans une gloire soutenue par des anges. Deux d'entre eux ont une attitude singulière, un pied posé à terre, l'autre sur le dos d'un bœuf ou d'un lion. Quelle virtuosité aussi dans les voussures à l'ornementation très fine de rinceaux, de damiers et de rosaces, que domine, se détachant du fond, l'Agneau Divin.

Au tympan d'une petite baie aveugle, le Christ à table entouré de six personnages; alors qu'au linteau, un sacrifice antropie mène les bœufs et les chèvres à l'autel; le tout de petite dimension, mais d'une facture recherchée avec des détails et une grande finesse d'exécution.

Tels sont les principaux témoignages de la sculpture bourguignonne au XII[e] siècle qui tend certainement vers une recherche de la virtuosité à partir de 1180. Mais Vézelay et Autun marquent aussi la filiation de thèmes et la tradition d'un style à travers deux régions éloignées; style qui groupe en des scènes identiques, les mêmes personnages en les traitant de façon analogue; grands ensembles sculptés des tympans, aux figures démesurément allongées, aux vêtements drapés par pure convention encore qu'en Bourgogne l'animation des scènes marque un pas de plus dans la recherche du mouvement, et que la flore, largement représentée, offre à nos regards une marque vivante de la nature. Il n'est qu'à regarder, pour s'en convaincre, les voussures du portail de l'église Saint-Lazare-**d'Avallon** dont le tympan très mutilé est à peine lisible. Ce ne sont que rosaces magnifiques et rinceaux avec grappes de raisin; ensemble très riche et fouillé auquel s'ajoutent, dans un esprit de virtuosité, les colonnes torses ou vermiculées du portail.

Trouverons-nous enfin dans les régions telles que les provinces de l'Ouest ou le Massif Central de tels caractères. On peut penser que chaque région saura créer un style de sculpture. La Bourgogne aura sans doute le privilège d'avoir traité les thèmes traditionnels avec un sens manifeste de la vie.

MASSENET, MUSICIEN DE LA BELLE EPOQUE, par José BRUYR - Ill. par Paulette Génin - Edit. E.I.S.E., Lyon - 18,5 × 13,5 - 124 p. - Collection « Nos amis les musiciens ».

Le livre de M. José Bruyr nous fait revivre les années de la « belle époque » fin de siècle, et fin d'un monde révolu.

Massenet, compositeur heureux et fécond, a tous les honneurs; son œuvre lyrique est abondante.

Professeur au Conservatoire National, il est chef d'école aimé et respecté. Mais la musique est à un tournant, et quel tournant !

Thaïs est du 15 mars 1894 et c'est le 22 décembre de la même année que la Société Nationale fait entendre le *Prélude de l'après-midi d'un Faune.* 25 avril 1902 : *Le Jongleur,* 30 avril : *Pelléas.*

Pour juger l'œuvre de Massenet, l'auteur prend à témoin ses contemporains. Florent Schmitt, Paul Dukas sont ses élèves. « Oublierait-on qu'en 1863 Massenet avait été Premier Prix de fugue ». « Voulez-vous juger de sa technique prodigieuse ? demandait Koechlin. Relisez donc celle qui lui valut ce prix-là ».

Le très savant traité de la fugue d'André Gedalge porte l'hommage liminaire suivant : « A feu Ernest Giraud et Jules Massenet, deux maîtres à qui je dois d'avoir pu l'écrire ».

Saint-Saëns lui-même — en tous points opposé aux doux Massenet — écrit ceci : « On aura beau faire. On n'empêchera pas que Massenet soit l'un des plus éclatants diamants de notre écrin musical. On n'a pas remplacé Ingres ou Delacroix, Berlioz et Gounod. On ne remplacera pas Massenet ».

Laisser parler ceux qui l'ont connu était le meilleur hommage à rendre au musicien qui enchanta une génération; hommage auquel s'associe visiblement l'auteur.

Et sans doute, en lisant ces quelques pages, les jeunes d'avant l'ère atomique se prendront à fredonner : do ré la, la si bémol, sol... non sans une certaine nostalgie.

Cette évocation d'un art lyrique en pleine floraison, mais en désaccord avec les temps nouveaux, s'adresse à tous ceux qui cherchent dans le passé ce que le présent ne leur offre plus.

A. RAVIZE

Dimitri CHOSTAKOVITCH, l'homme et son œuvre, par Michel HOFMANN. — Edit. : Seghers. Format 16×13,5, 192 pages (Coll. « Musiciens de tous les temps »).

Cette nouvelle collection propose une étude sur Dimitri Chostakovitch confiée au spécialiste de la musique russe, Michel-R. Hofmann.

La vie et les principaux ouvrages du musicien sont relatés à grands traits sans aucune notation technique. Cette étude habilement construite mais très superficielle, suivie du catalogue complet des œuvres de Chostakovitch, s'adresse à un public très vaste, non spécialisé, et peut servir de point de départ à une analyse plus approfondie de la musique russe contemporaine.

B. Baron

LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (XI)

par J. NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

Avant-propos.

Nous arrivons au terme de cette série de dix articles sur le triton dans les musiques populaires primitives. Je signale aux lecteurs intéressés par cette question, et particulièrement aux lecteurs de la région parisienne, qu'ils peuvent consulter pour de plus amples détails, l'exemplaire en dépôt à l'Institut de Musicologie de Paris et au Musée de l'Homme, dont la matière a fait l'objet d'un Diplôme d'Etudes Supérieures en 1964. Ils y trouveront des exemples plus nombreux, particulièrement en ce qui concerne l'Afrique, des cartes, des schémas, et notamment une carte mondiale du triton, qui résume toutes les recherches entreprises. Poursuivant ce sujet dans la musique occidentale jusqu'à l'époque classique, je serais très heureux si un lecteur de la Revue pouvait me fournir un texte ancien (probablement du XIV[e] au XVI[e] siècle), authentifiant l'interdit jeté sur le triton sous la forme du fameux « Diabolus in musica ».

8. - MELODIES EN ZIG-ZAG : TIERCES PARALLELES HESITATION ET MELANGE FA DIESE/FA BECARRE PIEN

Il y a sans aucun doute en Afrique une notable prédilection pour la tierce. Dans un type de mélodie très spécial, et en somme assez usuel, que l'on pourrait appeler type « zig-zag », où la tierce, souvent majeure, se meut en mouvements parallèles, le plus souvent descendants; **l'exemple 1** nous offre « le fa dièse pièn inclus dans l'échelle (en effet, le degré élevé est le résultat de l'assemblage de deux tierces majeures en accord de trois sons ». (Brandel, Music of Central Africa, p. 67.)



Cet **exemple 1**, qui est le système d'une curieuse mélodie relevée chez les Wahehe du Tanganyika, est une mélodie de chasse à l'éléphant (chant sur l'éléphant mort), qui fait intervenir, dans une mesure **ternaire**, une mélodie basée sur la tierce mi-do, fa dièse en position faible, et tonique do, mélodie qui ressemble par sa pente descendante, son échelle et son rythme à une mélodie d'Australie Centrale que nous avons relevée sur disque **(exemple 1 b).**

Dans ce nouvel exemple **(exemple 2)** du centre de l'Afrique (Tribu Baduma, Gabon, Ogooué près de Franceville [note 1]), le fa est bécarre à une voix et dièse à l'autre voix, montrant bien ainsi son caractère de note changeante, c'est-à-dire de pièn. L'effet triton dans le chœur est très caractéristique.

Dans l'Oubangui, un chant un peu différent, qui est un do mineur avec la bécarre, faisant intervenir de façon tout à fait passagère mais significative le tétracorde à triton la-sol-fa-mi bémol. Le sujet, une nouvelle fois, est la mort (Chant de féticheur : La Mort frappe, Village : Kouango, Chant durant le tam-tam consacré au Génie des eaux **(exemple 3,** note 2).

Enfin, dans le disque de Pepper : Anthologie de la vie africaine, Disque II, Face 2, séquence 14, la Danse en l'honneur de l'esprit d'Okoukoué (Libreville chez les Pangwé, ou Pahouins, déjà rencontrés) nous offre un chœur ayant le système de l'**exemple 4.**

9. - SAUTS DE TRITON PASSAGERS MELODIES A AMBITUS DE TRITON INSTRUMENTS A VENT A ECHELLE SPECIALE AVEC TRITON

Cette dernière catégorie des modalités d'apparition du triton est un peu disparate, groupant tous les exemples que nous n'avons pu inclure dans les huit paragraphes précédents. Son rôle structurel est relativement moins important en tout cas; cependant, nous maintenons que ce n'est pas un chapitre secondaire, certains des exemples donnés étant extrêmement curieux, et bien dans le sujet de cette étude.

Kirby (note 3) nous parle d'un tube en bambou, appelé Icilongo (figure 1), utilisé chez les Zoulous, sorte de lituus romain,

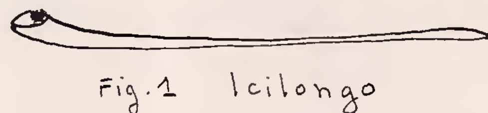


Fig. 1 Icilongo

dans lequel on souffle comme dans une trompette, et produisant plusieurs harmoniques. « Devant les inégalités du calibre (« bore ») et la forme baroque de l'instrument, ces harmoniques ne sont pas en complète conformité avec la série des harmoniques, mais l'instrumentiste les utilise pour faire entendre des « buggle-calls » (sonneries) qui font penser de façon frappante aux prototypes européens. L'instrument produit assez facilement les sons suivants : **exemple 5.** Un type d'appel est donné dans **l'exemple 6** (note 4). Un autre exemple, beaucoup plus caractéristique encore, nous est donné aussi par Kirby (note 5) : c'est le Mokoreie, sorte de hautbois, « fait de deux minces portions de la tige d'un roseau creusé coniquement appelé bolatsi, réunis ensemble de la même manière que les grands roseaux du dith-

5 Icilongo - Tribu Zoulou (note 4)

1 jamais utilisé

6 Appels d'Icilongo

7

laka » (sorte d'anche). La musique de l'**exemple 7** (Mokoreie, Tribu Chwana dans le Becuanaland, note 6) est celle « jouée par un vieil homme qui maintenait que cet instrument était fait et joué exactement comme il l'a été par son père avant lui ».

Le triton fa-do bémol (voir **exemple 7)** est la structure même de toute la mélodie. Sommes-nous ici en présence d'intervalles imposés à l'homme par la nature, autrement dit, est-ce le hasard de la construction de l'instrument qui a donné ce triton, ou les sons de l'instrument sont-ils vraiment voulus, contrôlés par l'homme ? Je crois qu'il est assez difficile de répondre à une telle question, car il y a souvent en Afrique une certaine approximation dans la fabrication des instruments, en ce qui concerne la hauteur des sons produits. On peut supposer alors que ce triton provoqué (par hasard peut-être) dans la musique instrumentale, a pu avoir par la suite une influence sur la musique vocale elle-même.

Dans l'Anthologie de la vie africaine de Pepper, j'ai relevé (Disque III, Face 2, séquence 13) un chant de **pleureuses** chantant leur deuil. C'est une voix grave de femme où les sauts de triton sont nombreux; on les trouve même transposés d'un ton **(exemple 8).**

Dans le disque « Musiques dahoméennes », Face B, plage 4, (Tanéka-Koko), dans des danses exécutées après sacrifices d'animaux à Kpama, nous avons pu entendre, accompagnant deux trompes traversières Kanengou et Kananengou et deux tambours à peau, une cloche double à battant externe, produisant les deux sons à intervalle de triton de l'**exemple 9.**

Dans le même ordre d'idées, mais au Togo, chez le peuple Kabré, deux chants de femme du village de Lama-Bo (Disque R. Verdier, Collection Radiodiffusion d'Outre-Mer, Face A, plage 2) : « Ces deux chants, interprétés, l'un, à la fin des travaux domestiques, l'autre pour encourager les chasseurs, ont

8

9

une forme strophique avec un refrain ornemental et un chœur responsarial ».

J'ajouterais que le rythme est ternaire et que les sauts de triton sont extrêmement nombreux et offrent même une transposition d'un demi-ton d'une voix à l'autre. On trouve d'ailleurs le même genre d'intonation dans le même disque (Face B, plage 2) mais cette fois à des voix d'hommes **(exemples 10 et 11).** Toujours au Togo, chez les Kabré (Kokotoli, **exemple 12,** note 7), voici un chant à **rythme** ternaire où les sauts de triton et la formule fa-la-si apparaissent. Il est dommage que la notation n'aille pas plus loin car on pourrait penser à une sorte de stabilisation de l'intervalle de triton fa-si.

10 TOGO

flûte

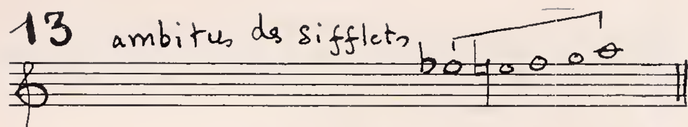
voix d'homme

11 TOGO voix de femme

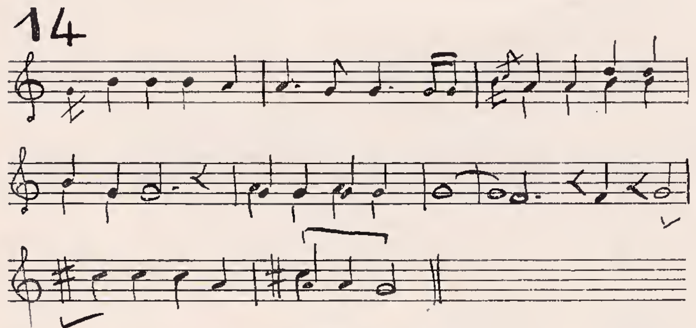
12 ♩= 116-120

Danse de la pluie au village de Sara-Kawa (Nord-Togo, peuple Kabré, Disque R. Verdier) : « Les Kabré de Sara-Kawa honorent à la saison des pluies la femme fondatrice de leur clan, qui leur donne la prospérité et la fécondité, par des sacrifices et des danses au son des tambours, des sifflets et des flûtes. Les sifflets sont de forme globulaire et de terre cuite (« Felah »). Deux sifflets graves font un ostinato rythmique et mélodique et un sifflet plus aigu fait une suite de variations sur deux thèmes selon le schéma ABA-ABAB-ABBA **(exemple 13).** On trouve un ambitus de triton dans la série des sons donnés par ces sifflets, bien que le triton n'apparaisse pas avoir ici un rôle structurel.

Chez les Makwa du Mozambique, qui sont des agriculteurs et des éleveurs **(exemple 14,** note 8) où nous avons déjà rencontré le triton, un exemple un peu trop court certes, mais où une structure passagère de triton apparaît : do dièse-la-sol.







CONCLUSION SUR LE TRITON EN AFRIQUE

Il s'avère que l'Afrique, pays d'élection de la tierce, a un rôle important à jouer en ce qui concerne l'apparition du triton dans les musiques populaires primitives, mais, malgré les exemples si caractéristiques rencontrés, nous n'avons le plus souvent qu'une stabilisation passagère du tétracorde à triton au milieu d'un pentatonique, conforme ou non, au cycle des quintes.

L'aspect quinte diminuée, est, lui, très courant, probablement influencé par la musique instrumentale (arc musical). Mais, ce qu'il faut noter une nouvelle fois, c'est que nous avons souvent rencontré ce triton lié :

1. à une mesure ternaire,
2. à des rites funéraires,
3. à des lamentations (plaintes, pleurs),
4. à des chants de chasse ou de guerre,
5. à des chants de travail.

A peu de choses près, une telle correspondance a déjà été rencontrée dans les précédents pays.

Il est temps de consacrer un chapitre aux cosmogonies primitives, d'étudier le rôle symbolique qu'elles attribuaient au triton, et nous pourrons ensuite, dans un dernier chapitre de conclusion, tenter de rapprocher les résultats obtenus des conclusions que nous donnera l'étude des cosmogonies, de faire enfin une analyse structurale, symbolique, et finalement une carte mondiale du triton (voir avant-propos).

CHAPITRE VIII

SENS SYMBOLIQUE ET MYSTIQUE DU TRITON DANS LA MYTHOLOGIE ET LES RITES DES CIVILISATIONS NON EUROPEENNES

Il nous a semblé nécessaire de connaître d'une manière approfondie quelle était exactement l'importance et le sens attribués à la musique dans la mythologie des peuples primitifs actuels et des hautes civilisations anciennes. Une telle étude est évidemment très difficile à faire, nécessite de multiples recoupements, un champ systématique d'investigations.

Ce travail a pourtant été accompli, et a donné les conclusions suivantes (note 9) :

« Ce qui nous a frappé au cours de nos recherches et qui en même temps nous a facilité le travail de reconstruction, c'est la grande uniformité de ces idées qui, malgré les nombreuses variantes géographiques et historiques, nous font leur supposer une **origine commune** » (note 10).

« Tout ce que nous pouvons assurer, c'est que l'idée du son-substance (qui forme le substratum de l'univers) existe déjà chez les peuples les plus primitifs, alors qu'une grande partie des symboles et des applications pratiques du son-substance fut ajoutée par les civilisations mégalithiques dont la diffusion dans le monde a été extraordinairement intense. Des survivances considérables de ces cosmogonies se trouvent aussi dans l'Europe ancienne, mais en matière musicale, elles se sont beaucoup effacées » (note 9).

Que sont ces cosmogonies ? A quels principes font-elles appel ?

Nous serons tenus, ici, pour répondre à ces questions, de résumer de façon très schématique les travaux de Marius Schneider (note 11).

Le premier principe est celui des correspondances mystiques très nombreuses établies par les Hautes cultures, en une série de plans parallèles : « Dans les œuvres d'art du monde primitif, il y a une corrélation constante entre la naissance et la mort, le ciel et la terre, l'homme et la femme, la thèse et l'antithèse » (note 12).

« Les hautes cultures : cette époque de la haute mystique, qui paraît se développer dans la culture mégalithique, se distingue essentiellement de la mystique primitive par sa prédilection pour les formes statiques et son esprit de système. Telle attitude est à l'origine d'une grande série de plans parallèles nouveaux que l'on remarque particulièrement dans les animaux fabuleux taillés dans la pierre, les instruments de musique dont les contours extérieurs accusent des formes animales, les proportions mathématiques et géométriques, les numéros-idées, les astres, les éléments de la nature, plantes, minéraux, les différentes phases de la vie humaine et cosmique et (à la place de cris naturels) un système tonal avec sons proprement dits. De cette corrélation de plans parallèles découle un vaste système de correspondances mystiques. On peut augurer que cela correspond à cette migration de peuples (bergers totémistiques ?) qui vinrent de l'ouest (culture danubienne ?) par la Chine et qui, entre 2.000 et 1.500 ont émigré dans l'Inde trangangétique » (note 13).

CYCLE DES QUINTES VALEUR SYMBOLIQUE DU TRITON SI/FA

« Le cycle des quintes parfaites équivaut plus ou moins au système tempéré européen : fa do sol ré la mi si fa dièse, do dièse, sol dièse, ré dièse, si b, fa. Parmi ces sons, le groupe fa do sol ré la mi si forme la marque diatonique du système tonal. Cette marque se compose de six quintes justes et d'une quinte diminuée si/fa au moyen de laquelle revient le son initial fa. Cette quinte diminuée avec laquelle se renoue ce cycle réduit de quintes constitue à la fois une liaison et une rupture. C'est une liaison parce qu'elle ramène le dernier son si du système heptatonique à son premier son (fa); c'est une rupture dans la marche des quintes justes, parce que la quinte SI/FA est une quinte diminuée. Pour cette raison, sa dissonance fut conçue comme « douloureuse » ou discordante, position intermédiaire entre le ciel et la terre, puis, dans la série des correspondances mystiques lumière-obscurité, lion-poisson et, comme nous le verrons plus tard, feu-eau, soleil-lune, et homme-femme se traduisent par fa-si. Ainsi cet intervalle fa-si obtient une haute valeur symbolique pour être l'incarnation mystique du dualisme mystique Ciel-Terre » (note 14).

Il est à remarquer également que dans ce système les quatre sons fa, sol, la, si, représentent les quatre éléments, respectivement : fa (feu), sol (air), la (terre), si (eau), sur lesquels nous reviendrons plus tard.

Dans la cosmologie musicale des Chinois, on trouve des symboles analogues. Tous les chants et les rites étaient liés à leur cosmologie musicale. A leur système initial (note 15) pentatonique :

fa	sol	la	do	ré
Saturne	Vénus	Jupiter	Mars	Mercure

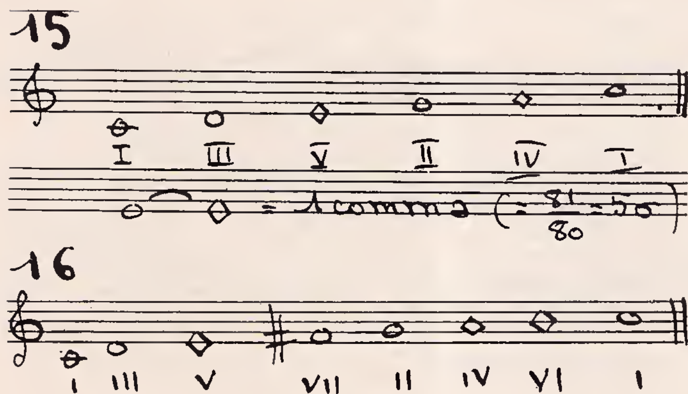
(quintes soufflées, obtenues avec les instruments à vent, et légèrement plus basses que la quinte juste) « se superpose un

système hexa ou heptatonique utilisant les sept quintes justes fa-do-sol-ré-la-mi-si. D'où naît la quinte diminuée SI/FA, le triton de la théorie médiévale européenne, qui, pour retourner au son initial fa, fait l'intervalle SI/FA. Ce système tonal prend un aspect dynamique grâce à la présence de ce triton et des deux demi-tons mi-fa et si-do. Une fois augmenté de cinq à sept le nombre des sons, dans le plan musical, les correspondances mystiques firent entrer soleil et lune dans le plan des astres. Tel changement a dû s'effectuer à une époque antérieure au système Bharata » (note 16).

Plus tard, les Chinois reviennent au pentatonique et Alain Daniélou nous explique ainsi la méfiance des Chinois pour les deux degrés auxiliaires fa dièse et si (dans un système à base do) : (voir **l'exemple musical 15).**

« I. Ut = 1/1 (tonique).
II. Sol = 3/2.
III. Ré = 9/8.
IV. La+ = 27/16.
V. Mi+ = 81/64 » (les notes en losange sont élevées d'un comma = 81/80 = 5 savarts).

« A ces cinq sons fondamentaux, dont la disposition représente la structure de base du monde **visible** » (c'est nous qui soulignons) « peuvent s'ajouter les deux sons accessoires :
VI. Si+ = 243/128.
VII. Fa dièse = 729/512.



Ainsi est formée la gamme de sept sons » **(exemple 16).**

« Les deux sons accessoires ne sont pas utilisés comme fondamentales de mélodies. Du moment qu'ils appartiennent à l'échelle du monde **invisible** » (c'est nous qui soulignons), « on ne peut en percevoir la justesse ni construire sur eux des formes musicales parfaites ».

« A la date de 541 avant J.-C., Tso rapporte la consultation donnée par Hwô, médecin du pays de Tshîn, au marquis de Tsin alors régnant : « ...étant posé le son médian, si l'on diminue la longueur, après cinq diminutions, il n'est pas permis de jouer des instruments ». Tshai Yuen-Ting voit dans ce texte la loi, impérative dans l'antiquité, qui ne permet de construire des systèmes que sur les cinq degrés principaux... la diminution de longueur indique le passage à la quinte supérieure, et dans la série des quintes, le sixième degré obtenu est un degré complétaire, donc inapte, à fonder un système. » (Maurice Courant, Chine et Corée, Dictionnaire du Conservatoire.)

« Comme nous l'avons déjà vu, la cinquième quinte successive, en série ascendante ou descendante, représente, comme c'est d'ailleurs aussi le cas pour la musique modale, la limite de la consonance. Au-delà de cette limite, aucun intervalle ne peut nous sembler harmonieux ni être reconnu avec précision. On peut remarquer que la règle qui au Moyen Age interdisait le triton, était issue du même principe : le triton était considéré comme évoquant le **démon** (note 17), i.e. connecté par des forces extra-naturelles, donc incontrôlables. Le triton joue un rôle rituel dans toute la musique primitive. C'est le cri de guerre, l'appel à la mort » (note 18).

Chez les Hindous également, la zone si-fa (Mitra = feu, Varouna = eau) est la zone des êtres doubles et du contact entre eau et feu.

« La succession des sons par cycle de quintes est le principe ordinateur de toute la conception mystique de l'univers dont la tradition classique paraît s'enraciner dans les cultures mégalithiques » (note 19).

« Aux quatre éléments :
feu (fa)
air (sol)
terre (la)
eau (si)

correspondent les quatre couleurs :
rouge
jaune
vert
bleu

les quatre astres :
Soleil
Jupiter
Vénus
Lune

et quatre groupes animaux :
taureau, lion, tigre
abeille, mouche
kokila
poisson. »

« Ces quatre sons fa-sol-la-si, ou éléments fondamentaux, forment l'intervalle fa-si, appelé triton dans la théorie musicale antique.

« L'heure mystique (0-24 h) se marque dans le cycle des quintes, à l'intérieur de 24 cases, qui se révèleront plus tard comme les cases lunaires

SI/FA = zone eau-feu

à SI (nord-est) correspond vieillard, vie ascétique.
Zone SI/FA (est) correspond à la mort.
FA (feu) symbolise la purification.
Ce système est lunaire : ouest : naissance

est : mort » (20).

Dans la musique hindoue, les sons fa et si sont les sons angulaires du système : la puissance ascendante du fa et la tendance descendante du si correspondent « à la lumière croissante et décroissante du jour » (21).

TRITON - DUALISME SI/FA

« L'intervalle formé par ces deux sons est un des deux intervalles mystiques par excellence, non seulement par la haute tension mélodique ou harmonique de la dissonance, qui lui donne un caractère dualiste, mais aussi par la position-clef qu'il occupe dans le cycle des quintes. Cet intervalle dissonant appelé « triton » dans la théorie musicale, exprime le contact douloureux des deux éléments eau et feu et la zone discordante de Mitra-Varouna, c'est-à-dire la zone de la Mort » (22).

Nous n'avons pas encore parlé, dans cet exposé, de la théorie mégalithique de l'univers, des instruments de musique, mais il est nécessaire de dire ici que la forme et le timbre de ces instruments rentrent dans le système de correspondances mystiques des peuples mégalithiques. Leur forme a un rapport certain avec les phases lunaires si bien qu'on est arrivé à placer ces instruments dans les 24 cases lunaires d'après leur forme.

Les instruments de la zone si-fa-do ou TRIANGLE RITUEL, instruments que nous avons pu relever dans tous nos précédents exemples, sont les suivants : flûtes, rhombe, conque marine, arc musical, tambour en forme de sablier, tambours circulaires et ovales, cithares, harpes, corne, clarinettes doubles, cymbales,

« Le caractère dualiste (musicalement dissonant) est un trait essentiel de la ligne si-fa-do : on trouve dans cette zone mortuaire les flûtes doubles et dissonantes qui se jouent dans les cortèges funèbres » (note 23) (on imite le tremblement de la chèvre au moyen de deux tuyaux inégaux). La polyphonie en

secondes parallèles serait donc à mettre en rapport avec l'intervalle de triton, comme l'expression de ce dualisme essentiel, qui est si admirablement et si synthétiquement résumé dans le tambour en forme de sablier, et qui est à la base de la conception védique de l'univers, c'est-à-dire du phénomène d'inversion : tout ce qui se passe sur la terre a une résonance dans le ciel et vice versa. Dieu a besoin des hommes mais les hommes ont besoin des dieux.

« Le feu laisse des traces noires sur la terre. Le feu est à l'état de clarté dans le ciel. Au contraire, la pluie est noire dans la ciel (nuages noirs), mais redevient claire en tombant sur terre » (note 24).

« Ce tambour-sablier (la zone de la mort SI/FA) symbolise le contact entre l'eau et le feu, éléments centraux de la religion védique. Pour cela, Shiva, le dieu de l'éternelle construction et destruction, qui porte comme attribut le tambour en forme de sablier, détermine aussi le modèle artistique de l'anatomie de l'homme mystique » (note 24). Selon une tradition américaine, on chante les morts dans la région des phantasmes (zone si-fa-do) avec les pierres entrecroisées.

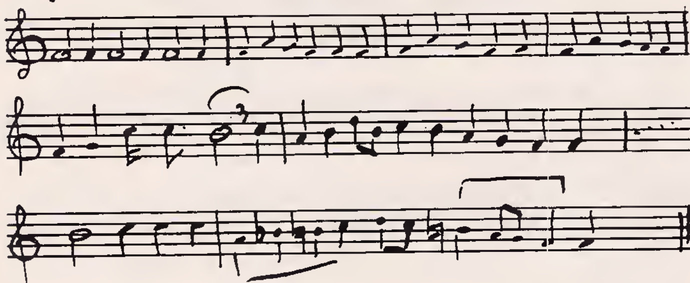
Un tel symbole a évidemment un aspect acoustique, le triton si-fa qui paraît avoir pris une place très importante dans la musique védique, « puisque les échelles qui peuvent le plus clairement exprimer la relation si-fa sont celles du mode de si (eau) ou de fa (feu) qui déterminent aussi la structure et l'ambitus mélodique de l'antique Saman-Véda. Ces mélodies se développent souvent dans l'ambitus fa-mi-ré-do-si ou si-do-ré-mi-fa » (note 24).

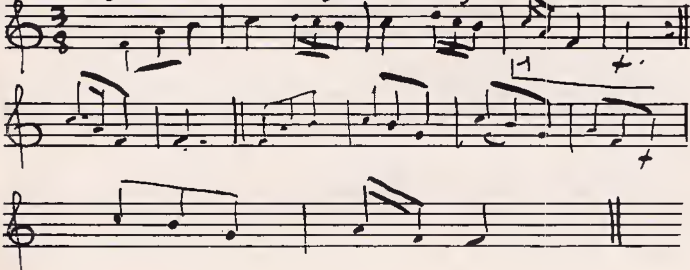
« Cette échelle védique très ancienne que F. Strangways (note 25) établit en examinant les textes antiques, se confirme ici par le fait que le si est aussi le son du cheval dont le sacrifice forme le centre du culte védique » (note 24).

Et M. Schneider ajoute ici un texte capital qui nous a beaucoup aidé dans nos recherches, et que les exemples précédents illustrent abondamment :

« Ces formes musicales à base de triton (voir **exemples 17** et **18**) purent persister spécialement dans les cultures pastorales (bergers) jusqu'au XIXe siècle en Europe et subsistent jusqu'à aujourd'hui en Asie et en Afrique sous la forme du ranz des vaches ».

La relation étroite de cet intervalle de triton avec la religion païenne mégalithique justifie ainsi son nom de « diabolus in musical » : « Talvez la relacion estrecha del tritono con la religion pagana (megalitica) de la Europa precristiana dio lugar a que se le dominase « diabolus in musica » (note 28).





Il y aurait de nombreux symboles et nombreux rites à citer; le triton fa-si (mort), que l'on retrouve dans le chamanisme, établit le passage de l'ordre normal du monde à l'ordre mystique (intervalle discordant du cycle des quintes).

La zone si-fa-do est en rapport avec les phases de la lune; elle correspond à l'époque de la nouvelle-lune qui représente le symbole de la Mort (dévorée par le Dragon) (note 29).

Ensuite ce même triton fa-si correspond :

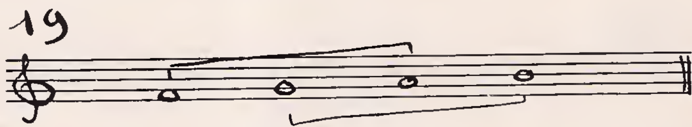
— à l'hiver,

— à la spirale,

— aux rites de circoncision,

— à de nombreux rites collectifs, mystiques et funéraires.

Il y a une action directe, dans cette symbolique, des numéros médicinaux 1-3-6-9 (correspondant aux quatre sons fa-sol-la-si), sur la médecine populaire. Les axes fa-la (solaire) et sol-si (lunaire) font réapparaître les mêmes numéros 1-3-6-9, parce que le triton si-fa (mort) non seulement se rencontre dans la zone vieillesse, mais paraît tourner toute la vie (cycle des quintes) sous la forme des deux axes fa/la et sol/si : **(exemple 19)**, mélodie à ambitus de triton que nous avons trouvée si fréquemment dans les chapitres qui précèdent.



De cette étude certes un peu théorique de Schneider, et dont nous venons de résumer les grandes lignes, il ressort de très nombreux caractères relatifs au triton, qui correspondent de façon significative aux caractères relevés lors de l'analyse des exemples, à savoir :

TRITON LIE A :

— Mort - rites funéraires.
— Hiver.
— Est.
— Zone Eau-Feu.
— Heures critiques : minuit, midi.
— Capricorne-Cancer : solstices d'hiver et d'été.
— Rites de médecine.
— Dualisme Ciel-Terre.
— Cris de guerre.
— Intersection de mondes qui ne peuvent normalement se rencontrer.
— Magie.

Cette conception symbolique et mystique de l'univers, qui a eu jadis une importance primordiale, a été en s'effaçant avec le temps; mais, si nous essayons de dresser un tableau des relations symboliques du triton à travers les exemples musicaux relevés un peu partout dans le monde, nous nous apercevrons que la plupart des caractères liés théoriquement au triton existent encore.

CONCLUSION

Il nous faut, au terme de cette étude qui, malgré sa longueur, s'avère très incomplète (une recherche beaucoup plus poussée serait à faire sur les deux Amériques) il nous faut dresser un bilan en ce qui concerne :

a) les structures mélodiques,

b) les instruments,

c) les régions,

d) les symboles exprimés.

20

N°	
1 (T)	Tétracorde à triton pur : structurel
2 (T)	idem
3	Même forme, mêlée à d'autres structures
4	Ambitus de triton. Structure autour d'un son fixe
5	Idem.
6	Idem
7	Saut de triton dans structure à 2 sons.
8	Pentatonique chinois déformé (Japon)
9	Cadence de triton caractéristique du mode.
10	pièn dans structure pentatonique conforme au cycle des quintes
11	quinte dominée en 3 sons
12	7ème mineure ajoutée à accord parfait dans le grave.
13	Pentatonique non conforme au cycle des quintes.
14	Idem.
15	Attraction IV→V
16	5 : aspect harmonique ou mélodique
17 (Finale)	Tricorde à triton. Triton cadentiel
18	Triton cadentiel

20 (suite)

N°	
19	Echelle modale à triton : mode de fa ou de si
20	Tétratonique non conforme au cycle des quintes
21	Sauts de triton transposés
22 (580 cents)	Pentatonique non tempéré et non conforme au cycle des quintes.
23	Idem.
24	Deux tétracordes conjoints dont un à triton structurel
25	Structure en zig-zag à base de tierces majeures
26	Saut de triton non structurel
27	Deux tricordes disjoints dont un à triton
28	pièn stabilisé dans hexatonique
29	Accord de xylophones
30	Modes hindous SHRI
31	" MARAVA
32	" SHRI
33	" KALYANA
34	Flûte d'Amérique du Sud
35	Polyphonie de systèmes à triton

Nous avons tenté de dresser une carte mondiale du triton qui correspond à peu de choses près aux zones du pré-pentatonique, du pentatonique et de la polyphonie naturelle établies dans l'atlas Collaer, mais il faut dire tout de suite que ces zones hachurées, à part le Sud-Nias, le Centre-Florès et certaines régions d'Afrique, où le triton est particulièrement vivace et pur, ont aussi des structures mélodiques différentes, et que le tétracorde à triton est très loin d'y régner uniquement. Une deuxième réserve : l'Amérique ayant été très peu étudiée, il est plus que probable que des échelles puissent s'y trouver; aussi faut-il considérer cette carte comme provisoire (voir l'avant-propos).

a) Les différents modes d'apparition du triton.

Parmi les nombreux exemples musicaux notés dans cette étude, nous avons tenté une classification structurelle des modes d'apparition du triton. Nous verrons, dans le tableau qui suit (voir l'**exemple 20**), qu'ils sont très nombreux et fort dissemblables. Les plus importants sont les N[os] 1-2-3-8-9-11-12-14-19-20-24-25-35-31-32-34, et, parmi ceux-ci 1-2-3-12-25, qui font apparaître le tétracorde à triton vraiment structurel, et 11-16 sous la forme de quinte diminuée. Les régions où nous l'avons rencontré, lié à des civilisations précises et à des rites et symboles caractéristiques sont :

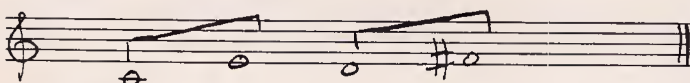
— Sud-Nias, Centre-Florès, Seram, Bornéo, Timor, Naga (Inde), Afrique centrale, Afrique du sud, Europe centrale (Hongrie, Slovaquie, etc...), Afrique du Nord (Maroc).

Y aurait-il un mode d'explication de la formation de ce tétracorde à triton structurel ? Nous en avions déjà donné deux dans notre chapitre sur l'Afrique : base de tierce majeure s'étant adjoint une seconde majeure dans le grave.

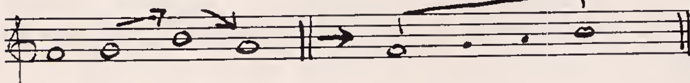
On pourrait penser aussi à un mode de formation en zig-zag de deux tierces majeures transposées d'un ton (on pense au « tuning-fork ») de Sud-Nias) **(exemple 21)** qui, par stabilisation du fa dièse et du do, auraient donné notre tétracorde.

Une autre hypothèse, confirmée par quelques exemples (Naga d'Assam, Afrique, Tibet) pourrait être : base de seconde majeure (la seconde a une très grande importance chez les peuples les plus primitifs et nous paraît plus fixe que la tierce, souvent fluctuante); donc base de seconde majeure, qui s'adjoint tout à coup une tierce majeure **(exemple 22)**, la finale étant d'abord sol, puis adjonction du la et fixation des bornes du tétracorde en position forte.

21



22



Il se pourrait aussi, mais ce n'est qu'une hypothèse, que le système fa-sol-la-si soit le reflet direct de la cosmogonie des cultures mégalithiques, donc issu d'un système théorique, mystique du monde, chaque son étant le symbole d'une saison, d'une heure du jour, d'une planète, etc... Ceci n'est pas une explication musicale, mais, à nos yeux, une justification théorique.

M. Schneider nous incline à penser que cela s'est passé historiquement ainsi.

b) Symboles; fonctions ou circonstances données par les exemples musicaux de cette étude.

Nous avons relevé, chaque fois que cela a été possible, le sujet des chants. En résumé, nous avons trouvé, alliés au triton, les symboles suivants, par ordre d'importance :

Mort, rites funéraires, sorcellerie, évocation du diable, magie, xylophones.

pleurs, supplications, guerre, cris, sacrifices d'animaux, imitation de chants d'animaux, chasses, rites de flagellation, de circoncision, chants du soir (nuit, lune), chants de travail (pagayeurs, piroguiers, manœuvres, pêcheurs), chants épiques très anciens, pluie, feu, berceuses, évocation d'esprits : âmes des morts, rêves, chants de jeunes filles, appels.

Nous ne pouvons pas manquer d'apercevoir dans cette liste une ressemblance assez frappante avec les caractères relevés précédemment dans les cultures primitives; cela confirme en partie les textes de Daniélou, Kunst et Schneider sur la question. Si les chrétiens l'appelaient avec tant d'insistance le « diabolus in musica », c'est que ce triton était une des caractéristiques essentielles de la musique des « païens ».

c) Instruments.

Voici, classés par groupes, les différents instruments accordés ou construits de façon à faire entendre l'intervalle de triton ou liés au triton de manière symbolique :

CORDES :

— shamisen, koto, sanza, pluriarc, arc musical, cithare en radeau, harpe.

VENTS :

— flûtes en bambou (ndruri-dana), flûtes en bois, flûtes de Pan, flûtes traversières en roseau (umtshingosi), cors, trompes, trompettes (icilongo), rhombe, sifflets, bag-pipe écossais, flûtes d'eau, cornes de calebasse, didjeridoo australien, flûtes à son arrêté.

PERCUSSIONS :

— xylophones (doli-doli), tambours, lithophones, gongs, cloches doubles.

Il nous faut ajouter que certains de ces instruments ne sont joués que par des hommes (lithophones, doli-doli, sifflets, certaines flûtes), ou par des femmes : il y a donc un certain interdit jeté sur eux, étant donné leur caractère sacré et rituel.

d) Rythme.

Le rythme ternaire a été rencontré très souvent avec le triton dans nos exemples; ceci est valable aussi bien pour l'Indonésie où il a été rencontré avec une constance surprenante, qu'au Maroc, en Afrique centrale, etc...

Nous précisons néanmoins que ce n'est pas toujours le cas, et le rythme binaire se rencontre aussi. Mais cette alliance triton-rythme ternaire est tout de même assez remarquable pour qu'elle soit mentionnée une dernière fois ici; il se peut qu'il y ait aussi un sens symbolique du rythme. La correspondance rythme-rite a été ainsi établie par Schneider (note 30) :

Chants	guerriers	récréation	amoureux
N° Idées	2-3	4-5	6
Modes	do	sol-ré	la
Mesures	2/4-3/4	4/4-5/4-5/8	6/4-6/8

Chants	funéraires	médicinaux
N° Idées	7-8	9
Modes	mi-si	si-fa
Mesures	7/8-8/8	9/8

« Les chants en si sont très lents, sauf certaines récitations rapides de généalogies, qui s'entonnent dans les cérémonies funéraires ».

Pour conclure, on peut dire que le triton est un phénomène probablement secondaire, quoique de nombreux exemples puissent encore être rencontrés, mais, par rapport à l'immense corpus des échelles existantes, est évidemment quelque chose de très particulier, et d'assez réduit du point de vue statistique. Il semble qu'il ait eu une importance très grande dans la musique vocale et instrumentale des civilisations mégalithiques, qui se sont propagées dans le monde entier, mais que ce phénomène ait en partie disparu à l'heure actuelle, tout en laissant cependant des restes encore vivaces en Indonésie, Australie, Afrique et Europe.

La présence du triton est liée à une certaine tension, à une instabilité caractéristique dans le discours mélodique, qui lui donnent un charme tout à fait spécial. Les échelles à triton les plus typiques sont également liées à l'idée de la mort, à la guerre, aux chants de lamentation et aux heures critiques de la journée (midi, minuit), et dans certains cas au rythme ternaire.

Cette étude sur le triton n'a pu se faire qu'avec l'aide précieuse du Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, en particulier de son assistant, M. Gergely, que nous remercions très vivement; avec l'aide également de la Phonothèque Nationale, de la Bibliothèque d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme et de la Bibliothèque Nationale.

FIN.

NOTES

1. Rose Brandel, The music of Central Africa, M. Nijhoff, 1960, Transcription 37, ex. 40, p. 200.
2. Pepper, Chants de l'Afrique noire (Oubangui) N° 3, Lemoine, éditeur.
3. P.-R. Kirby, Musical Instruments of the Native Races of South Africa; reprinted (Johannesburg Witwatersrand University Press, 1953), p. 81.
4. Ibid., p. 81.
5. Ibid., pp. 118-119.
6. Ibid., p. 119.
7. M. Schneider, Article Musik, in Adam-Trimborn, Lehrbuch der Völkerkunde Fd Enke, Stuttgart, 1958, ex. N° 87.
8. M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit.
9. M. Schneider, Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes. Histoire de la musique, vol. 1, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 131-213, 1960..., p. 131.
10. C'est nous qui soulignons.
11. M. Schneider, El Origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y la escultura antiguas. Barcelona 1946.
    Une grande partie de la matière de ce chapitre est empruntée à l'article précédent et surtout à ce livre écrit en espagnol, et dont nous avons traduit les principaux passages relatifs au triton.
12. Ibid., p. 41.
13. Ibid., p. 44.
14. Ibid., p. 60.
15. Initial, peut-être pas. Voir à ce sujet la controverse sur le système heptatonique initial (?) des Chinois dans le Traité de Musicologie comparée de Alain Daniélou, pp. 72-73.
16. M. Schneider, El Origen... (op. cit.), pp. 106 sqq.
17. C'est nous qui soulignons.
18. Alain Daniélou, Traité de musicologie comparée, Hermann, 1959, pp. 75-76.
19. M. Schneider, El Origen... (op. cit.), p. 144.
20. Ibid., p. 149.
21. Ibid., pp. 52 à 54.
22. Ibid., p. 158.
23. Ibid., p. 159.
24. Ibid., pp. 185-189.
25. Strangways, The music of Hindostan.
26. M. Schneider, El Origen... (op. cit.), p. 8 ex. N° 11 c).
27. Ibid., ex. N° 11 i).
28. Ibid., pp. 188-189.
29. On peut retrouver une telle conception dans l'Ile de Florès chez les Nad'a.
30. M. Schneider, El Origen... (op. cit.), pp. 265-266.

LA CHORALE DE L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE EN ALLEMAGNE

par le Docteur PALM

Sans exagération, on peut dire que chaque lycée allemand a sa chorale. Deux heures de répétitions ou parfois une seulement par semaine servent à former des groupements de valeur. Malheureusement, les heures de répétitions ayant toujours lieu en fin de matinée ou d'après-midi, les professeurs de musique se plaignent souvent auprès de leurs chefs d'établissement, car ces heures ne permettent ni aux élèves ni aux professeurs un travail aussi fructueux que pendant les autres heures. Mais toutes les plaintes sont inutiles, les horaires et les programmes étant de plus en plus surchargés. Aussi dans le domaine des chorales amateurs en Allemagne, on signale aujourd'hui un certain manque d'intérêt pour la musique et une perte de capacité par rapport à autrefois. Les chœurs d'adultes en général manquent de jeunes. Quant aux élèves de tous les degrés d'enseignement, les horaires et les programmes surchargés ne les engagent pas à étudier une matière, qui paraît de plus en plus accessoire et superflu, et dont on se passe sans grands remords en faveur des exigences d'examens.

Néanmoins, dans des circonstances particulièrement favorables, on trouve d'excellentes formations scolaires, surtout quand le professeur de musique y apporte un intérêt spécial et quand il est aidé par le chef d'établissement et par ses collègues. Ceci a surtout lieu dans les établissements scolaires mixtes; le recrutement d'une chorale à quatre voix mixtes y est particulièrement aisé. Normalement, la participation à la chorale n'est pas imposée par l'école, les choristes devant être tous des volontaires. En revanche, le professeur de musique est tenu d'accepter à la chorale tous ceux qui désirent y participer, sauf en cas d'une voix trop défectueuse ou d'une compréhension musicale absolument insuffisante, ce qui arrive assez rarement. Sauf les formations tout à fait spéciales — petit ensemble vocal pour l'exécution des œuvres qui n'exigent que peu de chanteurs, comme dans le plain-chant par exemple —, on évite le plus possible de faire penser que la chorale est réservée seulement à une élite.

Le groupement des voix (soprano, alto, ténor, basse) dépend de l'âge des élèves. Lorsque l'établissement comprend des classes jusqu'au baccalauréat, il n'y a pas de difficultés à trouver des voix capables sauf pour le ténor. Les soprano et alto se trouvent dans les premières classes pour les garçons et dans toutes les classes pour les filles. Les basses viennent des classes supérieures et terminales. En ce qui concerne le ténor, il y a toujours la difficulté présentée par la mue de la voix chez les adolescents. Dans ces cas-là on a recours aux collèges et quelquefois aussi aux « ténorelles ». A cause de cette difficulté il arrive souvent que le ténor est la partie la plus faible de la chorale scolaire. Mais cela existe un peu partout dans les chœurs amateurs d'aujourd'hui. Tout en tenant compte de la mue de la voix qui, en bien des cas, survient tôt aujourd'hui, on n'interrompt plus comme autrefois la participation à la chorale : on surveille la voix qui mue, on ne la force pas outre mesure et on donne des conseils aux élèves sur la tessiture peu étendue de leur voix pour qu'ils l'épargnent autant que possible.

En général, les répétitions groupent ensemble tous les choristes à l'exception d'une ou de deux répétitions qui précèdent le concert, pour lesquelles on sépare les parties pour donner à chacune une homogénéité et un ensemble plus nets et plus précis.

Pour donner une idée de l'activité des chorales scolaires, nous citerons ici deux lycées de Baden-Württemberg qui, dans les dix dernières années, se sont distingués par des concerts remarquables de leurs chorales. En premier lieu, il y a le lycée de Schorndorf, petite ville de province de quinze mille habitants environ, située dans la vallée viticole de la Rems, non loin de Stuttgart. C'est un lycée mixte, dont les élèves viennent de la ville et de la campagne environnante. Formée et dirigée pendant une quinzaine d'années (1948-1963) par son excellent professeur Bernhard Binkowski — aujourd'hui professeur à l'Ecole normale supérieure de musique de Stuttgart, où il prépare les futurs professeurs de musique —, la chorale du lycée de Schorndorf a étudié les grandes œuvres de différentes époques et couronné son travail par des concerts publics.

En commençant par le « Dettinger Te Deum » et le « Messie » de Haendel, la chorale de Schorndorf a chanté ensuite du J.-S. Bach : tous les « Motets », le « Magnificat », les six parties du « Weihnachts-Oratorium », la « Passion selon saint Jean », la « Passion selon saint Matthieu » et même la « Messe en si mineur ». En outre, elle a donné la « Création » de Haydn et le « Requiem » de Mozart. Parmi les prédécesseurs de Bach on a choisi la « Figural-Passion » de Lechner et les « Passions » de H. Schütz. Parmi les compositeurs modernes, la chorale de Schorndorf, toujours sous la direction de Bernhard Binkowski, a chanté la « Choral-Passion » de Hugo Distler, le « Plöner Musiktag » de Hindemith, le « Gott schweige doch nicht also » de Charles Marx, la « Cantate de Saint-Nicolas » de Benjamin Britten et la « Deutsche Messe » de même que la « Missa de Angelis » de Johann Nepomuk David. Citons surtout les remarquables concerts des grandes « Passions » de J.-S. Bach et la « Missa en si mineur » du même compositeur. Lors de la 4e semaine allemande « Musique à l'Ecole », 1961 à Berlin, la chorale du lycée de Schorndorf a connu un très grand succès.

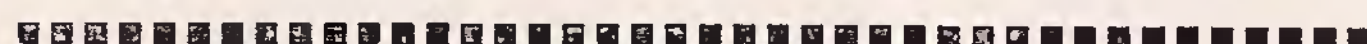
Nous trouvons un autre exemple d'une chorale également valable sur le plan de l'éducation musicale dans une petite ville de la Forêt-Noire. C'est la chorale du lycée de Schramberg, formée et dirigée par l'auteur du présent article. L'enseignement musical dans les classes de l'établissement fut accompagné, c'était mon idée favorite, du travail de chant sur des œuvres capables de susciter l'intérêt des jeunes et de leurs parents pour les chefs-d'œuvre de l'histoire musicale. En commençant par les Villanelles, Madrigaux, Chansons et Messes des maîtres néerlandais et italiens comme Dufay, Josquin, Lassus, Marenzio, Vecchi et Palestrina, la chorale du lycée de Schramberg a travaillé par la suite, de 1960 à 1965, le « Messie » de Haendel, la « Passion selon saint Jean » de J.-S. Bach, la « Création » de Haydn, le « Requiem » de Mozart et le « Te Deum » de Bruckner et celui de Kodály. Le concert du « Requiem » de Mozart ayant eu lieu le lendemain de la mort du Président Kennedy, a suscité une émotion profonde et particulièrement émouvante.

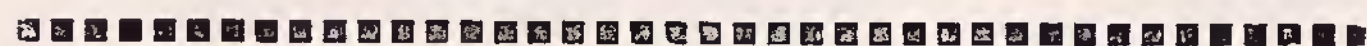
Dans les concerts de ces deux chorales, l'orchestre et les solistes furent toujours pris parmi les professionnels. Pour soutenir ces travaux, les municipalités se sont toujours montrées généreuses dans tous les domaines, y compris le domaine financier.

Par le travail de ces œuvres exemplaires, les élèves chanteurs ont parcouru avec un intérêt fructueux l'histoire de la musique

du commencement de l'époque préclassique à la période moderne. L'étude d'une grande œuvre, c'est le résultat de mes observations, crée toujours une atmosphère d'enthousiasme; les élèves se sentent solidaires, sachant que la réussite dépend particulièrement de chacun d'eux. Plus le jour du concert approche, plus l'esprit de solidarité, de bonne compréhension et de camaraderie se développe. Le contact entre le professeur et ses élèves atteint souvent le degré de l'amitié : un esprit d'amour pour ce qu'on fait ensemble se répand. Il excite des forces tout à fait exceptionnelles qui soutiennent le travail et garantissent souvent une heureuse interprétation de l'œuvre musicale.

Dans cet esprit, la représentation publique d'un chef-d'œuvre musical porte en soi la double valeur artistique et morale qui entre dans le domaine de l'éducation non seulement des élèves mais aussi d'un vaste auditoire. Et ce qui est très important, c'est la jeunesse elle-même qui sert d'une manière active de médiateur à la culture musicale.





AU LYCÉE DE JEUNES FILLES DE SAINT-QUENTIN

Le mardi 10 mai, le lycée de jeunes filles de St-Quentin participa à la célébration du centenaire de la Ligue de l'Enseignement en organisant, au théâtre municipal, une très belle soirée qui dut, en raison de son succès, être reproduite le lendemain.

Entièrement consacrée à la musique, la deuxième partie du programme comportait des chœurs des classes de 6e, 5e, 4e et 3e entre lesquels s'inscrivirent des solistes et des ensembles instrumentaux : celui des petits violons des classes de 6e et 5e qui joua avec grâce : « Le Campanile » d'E. Bozza, « Tendre plainte » de Caix de d'Hervelois, « Louré » de J.-S. Bach, et l'orchestre de chambre qui exécuta les second et troisième mouvements de la Symphonie de Haydn « La Surprise », sous la direction de Mlle Hivet, professeur au lycée de jeunes filles. Ces enfants qui, pour la plupart, ignoraient tout des règles exigeantes de la musique d'ensemble, donnèrent de cette œuvre une interprétation ferme, nuancée et délicate que le public apprécia beaucoup et qui mit en valeur le charme et l'assurance d'une jeune flûtiste de 10 ans.

Mlle Hivet, sur qui reposait l'essentiel de cette partie musicale, fit également exécuter par ses élèves des différentes classes des œuvres chorales tant classiques que modernes. Personne n'ignore la difficulté de rendre attrayantes à un public aux goûts souvent très « classiques » des œuvres qui se refusent aux confortables et rassurantes harmonies. Ces jeunes voix, admirablement menées, atteignirent à une rare pureté d'expression.

Il faut souhaiter voir se reproduire, dans le cadre d'un lycée, des manifestations de cette qualité qui donnent aux enfants le goût de la nuance et le sens de l'effort et remercier chaleureusement ceux qui n'ont pas hésité à donner tant d'eux-mêmes pour que des jeunes êtres aient eu, au moins une fois dans leur vie, la révélation d'un univers de communion humaine dans le respect et l'amour du Beau.

C. TISNE,
professeur de lettres

Au programme :

Chorale des élèves de 6e et 5e (direction Mlle Salez) :
— « Recevez, gentille Altesse », de Mozart.
— « Le Peureux », harmonisation de Ravize.
— « Se Canto », harmonisation de J. Rollier.

Chorale des classes de 2e et 3e (direction Mlle Hivet) :
— « Il pleut Bergère », harmonisé à trois voix par M. Dautremer.
— « Les yeux du chat », musique de R. Berthelot.
— « Les trois écus », musique de R. Berthelot.
— « Hymne au soleil », de J.-Ph. Rameau.

Chorale des classes de 4e (direction Mlle Hivet) :
— « Doù venez-vous Perrine », harmonisation J. Pagot.
— « Dis-moi, O Bergère », harmonisation J. Pagot.
— « Le départ », de P.-M. Dubois.

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** **Disques. Electrophones : 073.09.78**

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie.
	1er cah. (1 à 150) Livre du professeur.
	1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève.
	2e cah. (151 à 200) Livre du professeur.
	2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
	30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e).
	2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours inter-scolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)

La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête.
2° Marches, rondes, bourrées et danses.
3° Chansons de métiers.
4° Humoristiques, légendaires, narratives.
5° Chansons historiques.

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

Si la pure musique religieuse se trouve bannie des offices, du moins avons-nous les disques pour révéler les chefs-d'œuvre et offrir une idée de la beauté de ces offices dans le passé.

VALOIS enregistre le célèbre *Requiem*, d'*OCKEGHEM*, magnifique illustration par les Madrigalistes de Prague, du XVe siècle religieux. A ma connaissance, cet ouvrage est le plus ancien qui nous soit parvenu. Cinq parties le composent : Introït, Kyrie, Graduel, Trait, Offertoire. Dies irae, Sanctus, Benedictus, Agnus, Communion et Libera manquent. L'ordre de la liturgie des morts n'étant pas fixé avant le Concile de Trente, il varie d'un endroit à l'autre, ce qui permet de considérer le présent Requiem comme complet. Interprétation, enregistrement, texte de présentation s'imposent par leur excellence, règle chez la firme éditrice (1).

BYRD, PALESTRINA, VICTORIA et d'autres forment un passionnant disque chez LA VOIX DE SON MAITRE. L'intérêt particulier réside dans la présentation de textes *(Haec dies, Ave verum, Miserere mei, O quam gloriosum, Justorum animae, Tu es Petrus)* de versions musicales différentes : en face des réalisations de Byrd, figure une version de l'un des autres compositeurs cités. On saisit tout de suite la grande valeur de ce disque offrant, par ailleurs, une infiniment sensible interprétation par le Chœur du Collège royal de Cambridge (2).

Chez AMADEO, un échantillonnage d'œuvres de *BACH* et *HAENDEL* illustre la voix de contralto, celle de M. Forrester avec des extraits des *Passions selon St Jean* et *St Matthieu*, l'*oratorio de Noël*, le *Messie*, etc... (3).

Des trois Passions de *SCHUTZ*, ARCHIV PRODUKTION, en une réalisation plus qu'excellente, donne la *Passion selon St Luc*. Comme les deux autres (St Jean, St Matthieu), elle comprend une entrée annonçant le texte évangélique qui suit, et, pour finir, un chant d'actions de grâces. Placée entre l'ancienne passion purement liturgique en grégorien et les grandes œuvres postérieures, celle-ci, tout en se situant dans une évolution encore tributaire du passé, est toute marquée d'un sens dramatique émouvant dans le récitatif et les chœurs. Tout cela admirablement donné par les Chœurs de Dresde et un groupe remarquable de solistes. Suivant la règle de cette firme, la présentation de fort bon goût, comprend une documentation historique et analytique et le texte en trois langues (4).

Encore chez ARCHIV PRODUKTION, les Chœurs et l'Orchestre symphonique des N.D.R. de Hambourg interprètent le *Magnificat* de *C.-Ph-E. BACH*. Disque infiniment précieux aussi bien réalisé et présenté que le précédent (5).

En musique instrumentale pour instruments seuls, l'orgue vient en tête par le nombre des enregistrements qui lui sont consacrés.

ERATO, avec deux disques en coffret livre, ô bonheur, l'intégrale de l'œuvre *pour orgue de NICOLAS DE GRIGNY*. Œuvre polyphonique savante d'une écriture aisée et souple, émouvante, reflétant peut être quelques influences étrangères, mais, foncièrement française par son élégance, son inspiration et ses registrations. Les fervents de l'orgue, ils sont nombreux, ne manqueront pas cette belle production devant s'ajouter à celles qu'ils possèdent déjà des autres grands maîtres de l'époque. M.-Cl. Alain rédige le texte de présentation et touche un autre beau joyau de la facture française : l'orgue Clicquot de la cathédrale de Sarlat. Un tableau donne la composition de l'instrument et les registrations utilisées (6).

D'HARMONIA MUNDI, poursuivant sa monumentale intégrale de l'œuvre de *J.-S. BACH*, voici 5 disques renfermant *Préludes et Fugues, Chorals du dogme, Fantaisies*, etc... dont on trouvera le détail en notre catalogue final. Connaissant la valeur et la qualité des enregistrements déjà signalés, vous ne pourrez manquer ceux-ci et vous disposerez ainsi d'un ensemble formant pièce de collection. Les pochettes des disques donnent pour chaque œuvre les références des volumes Peters (7 - 8 - 9 - 10 - 11).

Toujours de *J.S. BACH*, Marcel Dupré joue sur l'orgue de Saint Ouen de Rouen, 10 *Chorals* empruntés au Dogme et à l'Orgelbüchlein. Certains de ceux-ci figurant parmi les 5 disques H.M. cités plus haut, un intérêt bien évident résulte de l'audition de versions différentes du fait des registrations, instruments et interprétations. L'orgue, un chef-d'œuvre de Cavaillé-Coll, date de 1790; la pochette en donne la composition et, d'après M. Dupré, les commentaires des pièces jouées. PHILIPS (12).

La *Nativité*, ensemble de plusieurs pièces, offre diverses innovations, rythmiques et modales, de son auteur : *MESSIAEN*. L'œuvre, superbement enregistrée et reproduite par A. CHARLIN, fait revivre l'orgue de St François Xavier, touché par G. Litaize (13).

Chez le même éditeur, un musicien bien peu connu, a l'honneur de l'enregistrement : *J.-L. KREBS*. Elève de St Thomas à Leipzig, Bach le remarqua, le fit travailler et le chargea de son remplacement. Ainsi formé, ce musicien suivit le chemin de son maître avec le choral réformé. L'audition de ce disque l'exprime avec éloquence; un très beau disque comprend 13 *Chorals de la Clavierubung* et une *Fantaisie pour hautbois et orgue* (14).

Plusieurs fois, D. Machuel et moi, nous avons signalé des intégrales des *Sonates pour violoncelle*, de *BEETHOVEN*. En voici une nouvelle. L'interprétation étant de P. Fournier et W. Kempf, vous êtes fixés sur sa valeur musicale. Aux sonates, s'ajoutent les *Variations sur des thèmes de la Flûte enchantée et de Judas Macchabée*. Cette production DEUTSCHE GRAMMOPHON, 5 disques en coffret, comprend également un abondant texte de présentation sur les œuvres et les interprètes (15).

La trompette, chose rare, fait l'objet d'un prestigieux disque chez ERATO, collection Grands virtuoses. L'interprète, Maurice André, éblouit par son agilité, les sonorités qu'il

obtient, la précision et la nervosité de ses attaques. Accompagné par l'Orchestre J.-F. Paillard et l'Orchestre de chambre de la Radio sarroise dirigé par Ristenpart, Maurice André offre une interprétation éblouissante de *concertos* signés *VIVALDI, ALBINONI, TARTINI, STOELZEL*. Ajoutons que l'enregistrement est hors de pair (16).

Pour le quatuor, un seul disque, VALOIS donne une formation pour flûte, violon, alto et violoncelle : les *Quatuors* de *MOZART :* trois écrits alors que le musicien avait un peu plus de 20 ans, et le quatrième, K 298, en 1786. Ce genre, mélangeant un instrument à vent aux trois cordes était alors assez peu courant. Mozart les écrivit sur commande du Duc de Guines. Ce sont des œuvres intéressantes, particulièrement le Quatuor en La, K 298, plaisanterie musicale utilisant des thèmes de Hoffmeister et Paisiello, joué avec infiniment de musicalité et de finesse par le Quatuor danois et le flûtiste Christian Lardé (17).

Le catalogue concernant *VIVALDI* s'accroît d'un nouvel enregistrement des Concertos op. VIII, numéros 1 à 4 : *Les Saisons,* joués par l'Orchestre de chambre de l'Angelicum Dischi de Milan. Le violon solo, Franco Guili joue sur le célèbre Stradivarius « Maréchal Berthier ». Ajoutant à cela qu'il s'agit encore d'une production CHARLIN, vous êtes sûrs de disposer d'une très belle chose. Ne la manquez d'autant que l'œuvre est une de celles appartenant avec profit à une discothèque scolaire (18).

Satisfaction pour l'oreille, mélodies coulant de source, musique élégante et plaisante, solidement écrite, ainsi peut-on caractériser la production, abondante, d'un musicien novateur : *TELEMANN*. Des trois Productions de la Musique de Table dont il fut déjà question ici, la firme CRITERE offre deux moments : un *Triple concerto* pour flûte, violon, violoncelle et cordes et un *Trio* pour flûte, hautbois et clavecin. En outre, le disque contient une *Suite* titrée « *Tintamarre* », œuvre d'un exceptionnel intérêt par son instrumentation : 2 cors, 2 hautbois, 2 bassons et cordes. L'interprétation placée sous la direction sensible et pleine de style de Roland Douatte à la tête du Collegium Musicum de Paris, profite, entre autres, du jeu de J.-P. Rampal, R. Gendre, Pierlot (19).

Dans l'histoire du concerto grosso, un certain nombre d'œuvres émergent par leur facture, leur composition instrumentale, leur valeur musicale, tels les Brandebourgeois. Les *12 Concerti grosso,* de *HAENDEL,* se situent dans une autre perspective; ils présentent une très grande variété de traitement (nombre des mouvements, 4 à 6, opposition des deux groupes, etc...). PATHE MARCONI, avec trois disques, en a réalisé une excellente version puisque joués par The Bath Festival Orchestra et Y. Menuhin (20 - 21 - 22).

Voilà justement, chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON, les *Six Brandebourgeois* auxquels s'ajoute, avec un troisième disque, les 2ᵉ et 3ᵉ *Suites en si mineur* et *Ut Majeur*. Ensemble de la plus haute qualité, technique et musicale, H. von Karajan dirigeant l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Les trois disques sont livrés en coffret, la plaquette, importante, contient des textes solidement documentés : De la musique cour au concert moderne; Les concertos brandebourgeois de J.-S. Bach : passé et avenir; J.-S. Bach et notre siècle; Karajan et son interprétation (23).

Pour le violoncelle, André Navarra, un autre fameux représentant de l'école française, joue chez ERATO, le second *Concerto en Ré Majeur* de *HAYDN*. Des quatre concertos que le compositeur consacra à l'instrument, celui-ci, œuvre concertante, s'élève au niveau du chef-d'œuvre. Aux très grandes difficultés d'exécution, se joint le respect des possibilités chantantes de l'instrument qu'Haydn connaissait et aimait. La seconde face présente, chose inattendue, un *Concerto pour clavecin* de *PAISIELLO,* joué à ravir par Veyron Lacroix, K. Ristenpart dirige l'orchestre de chambre de la Radio bavaroise (24).

Chaque mois, « L'E.M. » signale le programme radio de l'Association « *Musique et Culture* » de Strasbourg. Conjointement à ses émissions, Musique et Culture édite des fiches pédagogiques et des disques, fort bien réalisés et présentés. Il y a là un effort de diffusion musicale fort attachant. Un disque offre de *MOZART* le *Concerto en Ré Majeur pour flûte* joué par F. Dufrenne et l'Orchestre de chambre de la Radio de Strasbourg. Une plaquette commente et explique point par point, donne les thèmes musicaux, etc... Vos besoins pédagogiques trouveront bénéfice avec des disques de ce genre (25).

C'est aussi par un disque *Musique et Culture* que j'ouvre le chapitre symphonique : la *Symphonie n° 73* surnommée *La Chasse,* de *HAYDN,* jouée par le même orchestre et commentée par Albert Jungblut, directeur de l'Association (26).

HAYDN fait encore l'objet de deux enregistrements : COLUMBIA (27) et MERCURY (28). Le premier contient deux *Symphonies : Sol M. n° 88* écrite en 1787, toute de fraîcheur et d'équilibre et *Ré M. n° 104,* dernière des symphonies londoniennes, toutes deux fort musicalement jouées par The New Philharmonia Orchestra dirigé par Otto Klemperer. Le second disque appartient à une nouvelle collection « Plaisir du Classique » supervisée par B. Gavoty, collection fort honorable pour sa qualité et très économique (F 19,95), en gravure universelle. Ce disque donne les *Symphonies 59 et 81* toutes deux dirigées par Dorati au pupitre du Festival Chamber Orchestra. Musique aimable et spirituelle, coulant de source qu'on aimerait voir inscrites aux programmes de nos Associations dominicales.

Chez PHILIPS, un album de deux disques offre de LISZT, la *Faust-Symphonie,* la *Procession nocturne* et *Mephisto Valse*. Disques excellents et précieux pour deux raisons : l'illustration du romantisme et des sources d'inspirations musicales que fut le Faust de Goethe. R. Benzi dirige l'Orchestre de la Philharmonie d'Etat de Bucarest et les chœurs de la R.T. roumaine (29).

Le nom d'*A. ROUSSEL* apparaît deux fois sur le catalogue de ce mois. Evénement exceptionnel que vous ne voudrez pas manquer : Chez COLUMBIA, la Société des Concerts avec Cluytens interprète les *3ᵉ et 4ᵉ Symphonies*. La qualité de cet orchestre bien mise en évidence par celle de l'enregistrement donne à l'ensemble une qualité artistique de premier ordre (30). Chez ERATO figure la *Suite en Fa;* s'y ajoute de DUTILLEUX la *2ᵉ Symphonie* avec Ch. Münch au pupitre des Concerts Lamoureux. Veuillez vous reporter pour cette œuvre à l'analyse d'O. Corbiot parue dans les numéros 113, 115 et 116 de « L'E.M. ». Ce disque, collection « Musique de notre temps » a été couronné du Prix du Président de la République, Académie du Disque français (31).

Enfin, *STRAVINSKY, BRUCKNER* et *PROKOFIEV* se partagent trois disques eux aussi excellents :

— Chez PHILIPS, la *Symphonie en Ut M.* et la musique du « *Ballet en trois donnes* » : *Jeu de Cartes,* de Stravinsky,

dont le texte de présentation de M. Marnat relate la genèse. C. Davis dirige l'Orchestre Symphonique de Londres (32).

— Chez la VOIX DE SON MAITRE, deux disques en coffret révèlent, avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'interprétation de Furtwaengler de la 8e *Symphonie*, de *BRUCKNER*. L'occasion est belle de pénétrer plus intimement la conception que le compositeur avait de l'œuvre d'art ainsi que ses réalisations symphoniques (33).

— Encore chez le même éditeur, Kletzki conduit la 5e *Symphonie*, de *PROKOFIEV*, œuvre de musique pure, riche d'harmonie et d'instrumentation (34).

Du domaine dramatique, je tiens à signaler particulièrement une production de la VOIX DE SON MAITRE de nature à rallier tous les suffrages, parce qu'il s'agit d'abord de notre grand romantique *BERLIOZ*, puis d'une œuvre, *Les Troyens (La Prise de Troie, Les Troyens à Carthage)*, qui, par son texte et sa réalisation musicale caractérise l'auteur et enfin que l'interprétation réunit un ensemble d'artistes dont le tempérament et l'art s'accordent au mieux avec l'œuvre : R. Crespin dans les rôles de Cassandre et de Didon, Guy Chauvet dans le rôle d'Enée et G. Prêtre au pupitre de l'Orchestre, la Fanfare et les Chœurs de l'Opéra. Comme vous le remarquez, là, tout est français, la chose n'est pas si fréquente, alors, ne la laissez pas passer ! Les deux disques, en coffret, s'accompagnent d'une documentation situant toute l'histoire de l'ouvrage, sa genèse, sa destinée, son analyse et le texte (35).

Chez la VOIX DE SON MAITRE également, une œuvre bien séduisante occupe deux disques dans la collection Plaisir Musical : *Jeanne d'Arc au bûcher*, d'*HONEGGER*, donnée par l'Orchestre National de Belgique, les chœurs Coecilia d'Anvers et Louis de Vocht au pupitre (36).

Une nouvelle marque fait son apparition sur le marché du disque : IRAMAC, soit : International Recording and Artists Management Company. En dehors d'une excellente production de 30 cm 33 tours, elle réalise une aussi excellente série de 45 tours 17 cm, tous en stéréo utilisable en mono, et constituant une initiative intéressante devant rencontrer l'acceptation par le public et votre complet agrément. Par leur format, les rendant économiques, d'une part, et, d'autre part, répondant à vos utilisations pédagogiques, je suis sûr de leur succès. Par ailleurs, ils ne le cèdent en rien aux meilleures productions; parfaitement réalisés techniquement, ils offrent des interprétations de choix et ne laissent donc place à aucune défaillance. Enfin, et ce n'est pas à négliger, leurs enveloppes, solides, les mettent à l'abri des détériorations. Un certain nombre se trouvent dès maintenant disponibles, vous en trouverez le détail dans le catalogue qui suit et je vous les recommande (37 à 47).

CATALOGUE

(1) OCKEGHEM :
Requiem.
(30/33 -*VALOIS* - *stéréo MB* 764, *utilisable en mono*)

(2) SIX MOTETS
de W. Byrd suivis chacun de motets sur les mêmes textes sacrés par Palestrina, Philips, Victoria, Gabrieli, R. de Lassus.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 875, *stéréo ASDF* 875)

(3) LES PLUS BEAUX AIRS POUR CONTRALTO DE J.-S. BACH ET HAENDEL :
(Bach : Passions St Jean et St Matthieu; oratorio de Noël - Haendel : Samson, Jephta, Le Messie).
(30/33 - *AMADEO* - *mono AVR* 6331, *stéréo AVRS* 6331)

(4) SCHUTZ :
Passion selon St Luc.
(30/33 - *ARCHIV PRODUKTION* - *mono et stéréo* 198371)

(5) C.-PH.-E. BACH :
Magnificat.
(30/33 - *ARCHIV PRODUKTION* - *mono et stéréo* 198367)

(6) N. DE GRIGNY :
Intégrale œuvre orgue, 1re Livre :
(Messe - Veni creator - Pange lingua - Verbum supernum - Ave Maris stella - A solis ortus).
(30/33 - *ERATO* - *mono LDE* 3397, *stéréo STE* 50297)

(7) J.-S. BACH :
Intégrale œuvre orgue (13) :
(Préludes et Fugues la min. BWV 543, mi m. BWV 548, Ut M. BWV 547, Sol M. BWV 541).
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *HMO* 30560)

(8) J.-S. BACH :
Intégrale œuvre orgue (13) :
12 Chorals du Dogme; Prélude Mi bémol M. BWV 552.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *HMO* 30562)

(9) J.-S. BACH :
Intégrale œuvre orgue (13) :
10 Chorals du Dogme; Fugue Mi bémol M.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *HMO* 30563)

(10) J. S. BACH :
Intégrale œuvre orgue (13) :
Fantaisies Sol M. BWV 572, ut m. BWV 562, Trio ré m. BWV 583, Variations s/un choral de Noël BWV 769, Toccata Mi M. BWV 566.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *HMO* 30564)

(11) J.-S. BACH :
Intégrale œuvre orgue (13) :
Préludes et Fugues fa m. BWV 534, ré m. BWV 539; 7 Chorals.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *HMO* 30565)

(12) J.-S. BACH :
Chorals : Kyrie, Gott heiliger Geist - Allein Gott in der Höhsei Ehr - Wir glauben all'an einen Gott - Christ unser Herr zum Jordan kam - In dir ist die Freude - O Mensch bewein dein'Sünde gross - Von Himmel kam der Engel Schaar - Durch Adams Fall ist ganz verderbt - Wachet auf - Vor deinen Thron Fret'ich.
(30/33 - *PHILIPS* - *mono* 641764 *LY*, *stéréo* 835764 *LY*)

(13) MESSIAEN :
La Nativité.
(30/33 - *CHARLIN* - *AMS* 40, *stéréo compatible*)

(14) KREBS :
Fantaisie hautbois et orgue fa m.
13 Chorals de la Clavierübung.
(30/33 - *CHARLIN* - *AMS* 79, *stéréo compatible*)

(15) BEETHOVEN :
Intégrale œuvre piano et violoncelle :
(Sonates - 7 Variations s/le duo « Bei Männern » de la Flûte).

(16) MAURICE ANDRE :
Six Concertos de Vivaldi, Albinoni, Tartini, Stoelzel.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3390, *stéréo STE* 50290)

(17) MOZART :
Les Quatuors pour flûte et cordes : Ré M. K. 285; La M. K 298; Ut M. K 171; Sol M. K 285a.
(30/33 - *VALOIS* - *stéréo utilisable mono* 1850)

(18) VIVALDI :
Les Saisons.
(30/33 - *CHARLIN* - *SLC* 23, *stéréo compatible*)

(19) TELEMANN :
Triple concerto La M. (fl., violon, cello, cordes); Suite Ré M. « La Tintamarre » (2 cors, 2 htb., 2 bas., cordes); Trio mi m. (fl., htb., clav.).
(30/33 - *CRITERE* - *stéréo SCRD* 5187)

(20) HAENDEL :
Concertos grosso, 1 à 4.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP*, *stéréo ASDF* 827)

(21) HAENDEL :
Concertos grosso, 5 à 8.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP*, *stéréo ASDF* 828)

(22) HAENDEL :
Concertos grosso, 9 à 12.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP*, *stéréo ASDF* 829)

(23) J.S. BACH :
Six Concertos brandebourgeois - Suites 2, mi m. et 3, ut m.

(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 18976/8, *stéréo* 138976/8)

(24) J. HAYDN :
Concerto cello et orch. n° 2, Ré M., op. 101.
PAISIELLO :
Concerto clavecin et orch. Ut M.
(30/33 - *ERATO* - *mono LDE* 3366, *stéréo STE* 50266)

(25) MOZART :
Concerto flûte Ré M. K 314.
(30/33 - *MUSIQUE ET CULTURE* - *MC* 3002 *A*)

(26) HAYDN :
Symphonie n° 73.
(30/33 - *MUSIQUE ET CULTURE* - *MC* 3001 *A*)

(27) HAYDN :
Symphonies 88 Sol M. et 104 Ré M.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1040, *stéréo SAXF* 1040)

(28) HAYDN :
Symphonies 59 La M. et 81 Sol M.
(30/33 - *MERCURY* - *Gr. Univ.* 131037 *MSY*)

(29) LISZT :
Faust Symphonie - Procession nocturne - Mephisto valse.
(30/33 - *PHILIPS* - *Gr. Univ.* 802700/701 *LY*)

(30) A. ROUSSEL :
Symphonies 3 sol m. op. 42 et La M. op. 53.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 1056, *stéréo SAXF* 1056)

(31) A. ROUSSEL :
Suite en Fa.
DUTILLEUX :
2e Symphonie.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3378, *stéréo* 50278)

(32) STRAVINSKY :
Jeu de Cartes - Symphonie en Ut M.
(30/33 - *PHILIPS* - *Gg. Univ.* 835365 *LY*)

(33) BRUCKNER :
8e Symphonie.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 850/51)

(34) PROKOFIEV :
5e Symphonie en Si bémol M.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP* 798, *stéréo ASDF* 798)

(35) BERLIOZ :
Les Troyens.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono* 876/77, *stéréo ASDF* 876/77)

(36) HONEGGER :
Jeanne d'Arc au bûcher.
(30/33 - *V.S.M.* - *FALP PM* 30528/29)

(37) SENAILLE :
Sonate violon n° 9 sol m.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo utilis., en mono* 17-01)

(38) TARTINI :
Sonate violon sol m.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-02)

(39) BRAHMS :
Les Chants de la Mort (Denn es gehet; Oh Tod).
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-03)

(40) SCHUMANN :
6 Chants de Dichterliebe, op. 48.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-04)

(41) MOZART :
Sonate violon mi m.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-05)

(42) SCHUMANN :
Adagio et Allegro, violoncelle, op. 70.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-06)

(43) BACH :
Klavierbüchlein, sélection 1.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-09)

(44) BACH :
Klavierbüchlein, sélection 2.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-10)

(45) DE FESCH :
Sonate n° 3 mi m. hautbois.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-11)

(46) VIVALDI :
Sonate ut m. hautbois.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-12)

(47) SCHUMANN :
Fantasiestücke op. 73, violoncelle.
(17/45 - *IRAMAC* - *stéréo util. mono* 17-13)



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.



Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la 6e aux classes terminales.

- **Enseignement Secondaire et Artistique jumelés :**

  (Baccalauréat artistique) dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat.
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

Editions Henry LEMOINE & Cie - 17, rue Pigalle, PARIS-IXe
C.C.P. PARIS 5431 - Téléphone : 874-09-25

COLLECTION R. CORNET ET M. FLEURANT

LE SOLFEGE VOCAL

CLASSE DE 6e : 186 exercices de solfège, chants groupés en 26 chapitres avec théorie .... **6,00 F**
Une iconographie : l'Antiquité et les instruments de l'orchestre (65 clichés en 14 planches).
CLASSE DE 5e : 177 exercices de Solfège et Chants (folklore français et étranger, extraits d'œuvres du Moyen Age) en 26 chapitres avec théorie .... **6,00 F**
Une iconographie : du Moyen Age au début de la Renaissance (61 clichés en 16 planches).
CLASSE DE 4e : 133 exercices de Solfège, chants (folklore européen, extraits d'œuvres du XVIe au XVIIIe siècles) en 19 chapitres avec théorie .... **6,00 F**
Une iconographie : de la Renaissance à la Révolution (80 clichés en 16 planches).
CLASSE DE 3e : 114 exercices de Solfège, chants (folklore français) et extraits d'œuvres des XIXe et XXe siècles) en 22 chapitres avec théorie répartie dans 16 leçons .... **6,00 F**
Une iconographie : de la Révolution à nos jours (69 clichés en 12 planches).

L'INITIATION A LA DICTEE MUSICALE

CLASSES de 6e, 5e, 4e et 3e : Livre de l'Elève : **2,50 F** - Livre du Maître : **4,40 F**
(Ouvrages parallèles au « Solfège Vocal » avec exercices rythmiques, mélodiques et harmoniques).

LE SOLFEGE PAR LES TEXTES
de l'Antiquité à nos jours

CLASSES DU SECOND CYCLE (2e, 1re, terminale) et complément au programme d'Histoire de la musique des classes de 5e, 4e et 3e des Lycées, Collèges d'enseignement général et Collèges d'enseignement secondaire, 130 extraits d'œuvres musicales de tous les temps (thèmes notés avec l'instrumentation) .... **12,40 F**
Une iconographie de 94 clichés en 20 planches.

LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITES MUSICALES
de C. et Y. Voirpy

CLASSE DE 6e : 7 chapitres de l'étude des instruments de l'orchestre, 6 chapitres de l'étude de la Musique dans l'Antiquité .... **6,00 F**
CLASSE DE 5e : 4 chapitres : Révision des instruments, les voix, les groupements instrumentaux.
10 chapitres : Musique du Moyen Age à la Renaissance (vers 1600) et tableau chronologique de 800 à 1600 (évolution historique, littéraire et artistique, musicale) .... **6,00 F**
CLASSE DE 4e : 12 chapitres : La musique de la fin du XVe (révision) au XVIIIe siècles (compositeurs, formes, épreuves, instruments) - éléments bibliographiques .... **7,00 F**
Tableau chronologique de 1600 à 1800.
CLASSE DE 3e : 13 chapitres : La Musique de Beethoven à nos jours, avec schémas biographiques .. **8,00 F**
Tableaux récapitulatifs des Epoques ou Ecoles nationales.
Tableau chronologique de 1800 à 1960.

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PAR L'IMAGE

Les fascicules indiqués dans chaque classe peuvent être vendus séparément. Chaque fascicule .... **3,50 F**
(Classes de 6e, 5e, 4e, 3e (1re série), Solfège par les textes, XIXe et XXe siècles (2e série).

LE MONITEUR MUSICAL
du Solfège Vocal et du Solfège par les Textes

Ecoutons... Reconnaissons... Chantons...

Un disque 25 cm, 33 tours, pour les classes de 6e, 5e, 4e, 3e .... **16,50 F**
Nombreux exemples choisis dans le Solfège et enregistrés suivant l'instrumentation mentionnée dans le livre.

LA CARTE MURALE
de l'orchestre symphonique

Instruments dessinés au trait, à l'échelle de 1/10. Support cartonné, verni (dim. 116×78) .... **16,50 F**
Même tableau avec dispositif lumineux (sur commande) .... **330,00 F**

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14E

Dépôt légal: 4e trim. 1966

Directeur-Gérant : A. MUSSON